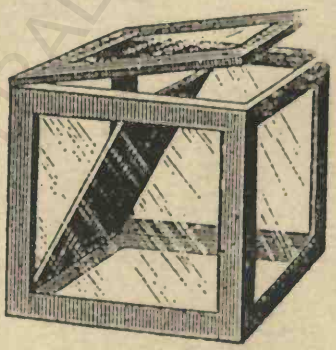
II-65.537

Aug. Doinaș

MĂȘTILE ADEVĂRULUI POETIC



BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II-65.537

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ștefan Augustin Doinaș. / Măștile adevărului poetic

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASIVCENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ştefan Aug. Doinaş

Măştile adevărului poetic

732102
B.C.U. IAŞI

Cartea Românească
1992

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta : *DAN STANCIU*

Ade
B.C.U. „M. EMINESCU" I-ŞI
LIVERE

ISBN 973-23-0336-0

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lirismul
ca mască şi adevăr

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Poezia ca *erratum* la proza lumii

Să mi se îngăduie să postulez — împotriva unor multiple afirmații contrare — că între *poezie* și *proză* există o diferență esențială. În cazul acesta, faimoasa propoziție a arabului Mohyddin ibn Arabî : „Universul este o imensă carte", și fraza lui Mallarmé : „Totul, în lume, există pentru a deveni o carte" nu exprimă deloc același lucru.

Iată de ce.

Universul, văzut ca o imensă carte, fără început și fără sfîrșit, din care zilnic citim, fiecare din noi, cîteva pagini de la mijloc, conține *proza lumii* : de la colibacilul care, privit la microscop, se arată a fi un fel de uzină extrem de diferențiată și riguroasă, în care mii de enzime gravitează în jurul a mii de gene, și pînă la spațiul infinit în care se rotesc, după legi sempiterne, planetele și stelele ; de la tot ce, fiind viu, mișună, se multiplică și moare, pînă la tot ce, fiind mort, nu încetează de a se transforma, de la tot ce, fiind bine centrat sub ochiul nostru și perfect luminat de rațiunea noastră, ne apare sub forma reconfortantă a ceea ce e cunoscut, și pînă la ceea ce respiră, fascinant și neliniștitor, dincolo de granițele înțelegerii și dominației noastre, și care abia astfel ne face să fim dincolo de ceea ce realmente suntem, dovedind că realul nu e decît fața de sub reflector a posibilului. Toate acestea — repet — formează *proza lumii*. Toate acestea sunt, clipă de clipă, „traduse" din limbajul existenței lor materiale în limba noastră articulată din cuvinte, sunt comunicate la modul oral sau transmise prin scris sau în imagini, constituind pelicula invizibilă de mesaje informative care învăluie, ca un fel de logosferă, formată din cîmpuri, unde și particule, globul pămîntesc.

Expresia lui Mallarmé spune, însă, altceva. Ea indică un țel spre care tinde această *proză a lumii*, de îndată ce intră sub incidența expresivă a poetului : visul ei de *a deveni poezie*. Ce șanse poate să aibă astăzi un asemenea vis ?

În 1934, într-un celebru eseu *(Curriculumul unui intelectualist)*, în care preia — nu fără ironie — profeția catastrofală a lui Hegel cu privire la viitorul artei, poetul Gottfried Benn scria : „Istoric, noi, ca membri ai comunității europene, ne aflăm într-o epocă ce obligă la formule, o epocă extravagantă, cu idei care se apără cu ajutorul formulelor și care scurtează intelectual raporturile ce ascultă de ordinele rasei, de un destin. E o eră nouă a pămîntului, în care tipurile non-conforme cu această mutație vor fi eliminate" (pp. 54—55).

Iată, însă, că fiecare dintre noi ar putea să susțină astăzi, la un secol și jumătate după *Estetica* lui Hegel (1835), că această uluitor de eficace *proză a lumii* reprezentată — în culmea ei — de dezvoltarea prodigioasă a limbajului științelor, nu i-a putut împiedica totuși pe oameni să se ocupe de artă și să scrie poezie. Ba mai mult : poate că omul de mîine — chiar fără a renunța total la setea sa de cunoaștere — se va deda și mai mult unor jocuri cu totul gratuite comparativ cu eficacitatea tehnicii. Nu a declarat oare un savant ca fizicianul danez Niels Bohr, premiat cu Nobel în 1922, că între limbajul fizicii atomice și imaginile poetice ar exista o necontestabilă înrudire ?

Medic, intelectual de serioasă formație științifică, poetul Lorand Gaspar scrie următoarele : „Totul se petrece, ca și cînd ar exista în viața omului un fel de conținut care ar cere să se manifeste, să fie comunicat, și n-ar putea să facă aceasta decît «jucîndu-se» cu limbajul, dezarticulîndu-l și remodelîndu-l, decapîndu-l, scobindu-l și despecetluind din el energii, raporturi, legături ignorate, uitate, acoperite cu un fel de crustă de rugină, prinse în carcanele unui proces fibros. Ca și cînd acest lucru necunoscut sau îngropat ajungînd la cuvînt ar întîlni aici mai întîi o insuficiență, o inadecvare. Ca și cînd el n-ar putea suporta nici o formulare rigidă, nici o închidere. Ca să ajungă totuși la rostire, sau măcar s-o încerce, e nevoie *să învețe din nou să vorbească*" *(Approche de la parole,* Paris, 1978, pp. 50—51).

Proza lumii constituie prea-plinul unui limbaj saturat de cunoștințe exterioare. *Poezia lumii*, în schimb, ar fi această rostire născută dintr-o lipsă în gură, dintr o șovăitoare pipăire

verbală a lucrurilor, care parcă se apropie cu antene nevăzute de o infra-realitate ascunsă, care vrea să dea glas acelui *încă-ne-rostit* ce stă în orizontul oricărui discurs perfect articulat, ezitarea hipersensibilă care pulsează timid sub structurile inflexibile ale unei logici sigure de sine.

„Cînd evoc Logosul — scrie același poet — cu meandrele fără număr dar limitate ale vieții, mă gîndesc la un sol proaspăt care ar fi rezultatul unor lucrări insondabile și inepuizabile. Aici țîșnește brusc semnul nou al unei rostiri fără vîrstă. Ingineri hotarnici și contabili, noi n-avem încredere în ceea ce nu se poate calcula. Uneori un om dintre noi resimte pe limba sa înțepătura divină a lipsei de măsură. Lucid și temerar, el înaintează" (p. 48).

Acest om, „lucid și temerar", este Poetul : lucid, pentru că își dă seama că umanitatea — în pofida marii iluzii a progresismului — nu poate să se mulțumească numai cu satisfacțiile pe care i le furnizează această *proză a lumii*, cu adevărurile consumabile și manipulabile ale fiecărei zile ; temerar, deoarece tulbură graiul și formulează în limba tuturora — limbă ce părea destinată exclusiv înstăpînirii realului din jur — anti-formula tuturor formulelor utilitariste, *poezia lumii*, marele adevăr salutar al neadevărului practic. Mallarmé o numea : *explicația orfică a Terrei*.

Text fără început și fără sfîrșit, text exact dar neutru, în care nu bate nici un puls fierbinte, nu se iscă nici un licăr în tenebre, nu respiră nici un mister, — *proza lumii* poate fi — și trebuie să fie — întreruptă din lectură oricînd și oriunde : ea nu are nici loc propriu, nici timp privilegiat. De aceea, se simte nevoia permanentă a acestui ins *lucid și temerar* care — profitînd, ba chiar provocînd o anume conivență timp-loc — să apară pentru *a corecta* fulgurant un text ce pare mereu — dar nu este deloc — impecabil, pentru a face cuvenitul *erratum*.

Uneori, diferența între *proza lumii* și corectura adusă de poezie este infimă, ținînd abia de ordonarea ritmată a unei secvențe verbale. Cînd *proza lumii* ar vrea să ne inculce un eventual precept stoic de tipul : „Iubirea e o ucenicie a morții", Poetul vine — lucid și temerar — ca un tînăr romantic bîntuit de clasicități, și ne roagă să citim așa :

Nu credeam să-nvăț a muri vreodată.

Cînd *proza lumii* ne propune ca definiție a „supremului extaz" contopirea cu natura, același ins lucid și temerar se

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

ivește sub forma unui adolescent care strigă în zorii unei zile de mai 1872:

Elle est retrouvée.
Quoi ? — L'éternité.
C'est la mer alée.
Avec le soleil.
(Iat-o, reaflată.
Ce ? — Vecia toată.
E marea plecată
Cu soarele-n rînd.)

Cînd proza lumii, care nu poate să reziste niciodată inerentei sale inclinații pedagogice, își oferă un precept ca acesta: „Mori, așa cum apune ziua, căci ritmul respirației tale, ritmul cosmic și mișcarea destinului sunt una...", iată că același ins temerar și lucid scrijelează aceste rînduri pe stîlpul unei căsuțe montane :

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch ;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur ; balde
Ruhest du auch.
(Tăcerea stă-n zare
Pe culmi,
Prin sumbre funzare
Adulmi
Doar vîntul trecînd ;
În pădure orice pasăre tace.
Așteaptă, afla-vei pace
Și tu în curînd.)

Din marea Carte a Universului lipsesc — acesta este destinul nostru întru temporalitate — geneza și apocalipsa. Poezia ca *erratum* la proza lumii încearcă să le suplinească pe amîndouă.

Logos și Melos

Un vis unitarian, aș zice, domină istoria relațiilor dintre Poezie și Muzică ; un vis care debutează, ca formulă de integrare, cu Platon și se încheie, în plin triumf al afirmării unității lor, cu Mallarmé. „E foarte greu să discernem — scrie filozoful (în *Legile, II,* 669 c.) — ce anume exprimă un ritm și o armonie care nu răspund nici unui text și ce model imită ele, dintre modelele demne de acest nume". Două mii de ani mai tîrziu, poetul conchide : „Muzica și Literele sunt fața alternativă, aici lărgită spre obscur, scînteietoare dincolo, cu certitudine, a unui fenomen, singurul, l-aș numi, Ideea" (*Oeuvres complètes,* în „La Musique et les Lettres", p. 649).

A turna o promptă soluție dizolvantă peste un asemenea vis frumos e foarte ușor, e aproape obligatoriu în zilele noastre. Poeticianul francez Henri Meschonnic o face într-un impresionant volum de nu mai puțin 714 pagini, și în termenii cei mai categorici : „Dar a cînta cuvinte care nu au sens nu conferă sens, nici acesta, nici altul, cîntecului, ⟨ariei⟩ în sine. Decît efecte culturale, secundare, de *semnal*, nu de *semn*, care marchează o suită sonoră : un marș militar, o arie deochiată. *Frumoasele* cîntece naziste. O semiotizare *après coup*. Inegale în efectele lor, muzica chemată să dea ritm discursului, discursul chemat să dea sens muzicii sunt amîndouă imposibile. Discursul, muzica nu pot decît *să se acompanieze*" (*Critique du rythme*, p. 135). Cît despre splendida imagine a autorului *Irodiadei,* observația cea mai ruinătoare, pentru ea, ar fi aceea că, în măsura în care afirmă identitatea teleologică a Poeziei și Muzicii, le prescrie și inevitabila rivalitate, manifestată de altfel chiar în recomandările de artă poetică a Simbolismului.

Atît visul unității — totale sau parțiale — a celor două arte, cît și tensiunea sau opoziția dintre ele au străbătut, intacte, secolele. Juxtapunerea lor, pe care doar o voi schița aici

profitînd de uriașa informație bibliografică furnizată de Henri Meschonnic, nu poate decît să stimuleze ambiția modestă de a încerca un răspuns personal. Acest răspuns nu poate fi nicidecum nou, față de cele ce s-au dat, dar intenționează să se justifice ca „personal" prin modulația problematicii.

Unitate și convergență

Constatarea istorică, de fapt, a ceea ce era poezia lirică la vechii greci explică raporturile dintre Poezie și Muzică la începuturile culturii europene. Acest raport era, evident, unul de convergență, dacă nu de identificare a celor două arte, implicînd totodată și alte discipline ale spiritului, cum ar fi Astronomia, sau chiar Limba. Există în Antichitate o ecuație de egalitate între *cosmos* și *logos*: armonia universului, de la Pitagora la Sf. Augustin ,face să se suprapună lumea numerelor și lumea sunetelor. Un cercetător ca Thrasybulos Georgiades *(Der griechische Rythmus, Musik, Reigen, Vers und Sprache,* 1977) susține că muzica și arta versurilor designau, în Elada, același lucru : *mousiké* insista asupra originii divine a acestei îndeletniciri, ca „artă a Muzelor", pe cînd *poietiké tékne* valoriza realizarea efectuată de artistul uman. Și continuă astfel : „În poezia greacă primitivă, versurile erau *cîntate* (a se vedea cuvintele *aiódos, aeídein)*, și exista o unitate intimă între poezie și muzică. Mai tîrziu, începînd din perioada alexandrină, versurile au fost numai *recitate*. Înțelegerea ritmurilor s-a pierdut atunci chiar de către metricienii de profesie" (p. 14).

Argumentul tradiției postulează o epocă privilegiată, a originilor culturii noastre, cînd Poezia, Muzica și Dansul erau indisociabile în cadrul manifestărilor religioase ale Antichității configurînd un fel de „Vîrstă de Aur a Ritmului", cum scrie un comentator. Nu e de mirare că, întorcîndu-și privirile spre acele începuturi ale civilizației europene, descoperind virtuțile legendelor și miturilor din vechime, Romantismul german a ajuns să supraaprecieze triada artelor temporale — Poezia, Muzica, Coregrafia. Linia începe, probabil cu Herder, pentru care arta sunetelor descoperă omului „die Welt des Unsichtbaren, die Schwingungen des Weltgeistes" ; și continuă cu Tieck (Muzica = „die Ursprache der körperlosen Seele"), cu Jean Paul (Muzica = limbă „unserer überirdischen Heimat"), cu T. A Hoffman (Muzica = artă „die mystische Tiefen und Schauer in

sich birgt") etc. Nu cu totul străin de o asemenea orientare, Condillac vorbește despre un *langage d'action*, care ar însuma actul gestual, dansul și... scrisul. Constatînd cu imens regret pierderea unității unor arte temporale, care caracteriza vîrsta spirituală mitică, August Wilhelm Schlegel — și cu el toți romanticii — nu visau recucerirea acestei genuine și imposibile unități, cît preconizau ca discursul poetic să-și reintegreze cîntecul și dansul (Cf. A. W. Schlegel : *Sprache und Poetik* p. 168). Mallarmé însuși, în perioada cultului său pentru Wagner, vede în spectacolul complex al operelor muzicianului german o pioasă, și chiar pedagogică întoarcere spre sorgintea tuturor artelor : „Cu o pietate anterioară, un public pentru a doua oară prin vremuri, eleniç mai întîi, acuma german, contemplă secretul, reprezentat, al originilor. (...) Totul se scaldă din nou în rîul primitiv ; nu pînă la izvor" *(Op. cit.*, în „Richard Wagner, Rêverie d'un poète français", p. 543). Pînă să ajungă la rezevele de principiu de mai tîrziu („La Musique sans les Lettres se présente comme un très subtil nuage.(...) Vain, son pouvoir, si le langage n'y confère un sens"), aspirația sa spre muzicalitate devenise o majoră — poate principala — recomandare de artă poetică simbolistă, cristalizată în celebrul vers al lui Verlaine : *De la musique avant toute chose*...

Întrebarea e dacă acest deziderat rămîne o simplă aspirație, niciodată izbutită pe deplin, dacă nu ajunge să fie chiar contrazisă practic, într-un alt celebru vers al aceluiași poet : *Prends l'éloquence et tords-lui son cou !* Un poem cum este „Chant d'automné"pare să dovedească totuși că „muzicalizarea" versului — chiar practicată doar ca o reacție polemică la imobilitatea plastic-delimitată a parnasienilor — devine uneori o realitate. Cam în același timp, André Spire scria că „orice gîndire cu adevărat poetică începe să cînte de la sine, dacă nu cumva poetul e destul de stîngaci pentru a o împiedica să cînte". Foarte aproape de noi, imagistul Ezra Pound declară ritos : „Cuvintele au o muzică proprie, iar muzica unui al doilea «muzician» este o impertinență și o intruziune". Bineînțeles, partea a doua a acestei fraze se referă la asocierea dintre un poet și un muzician, la procedeul „punerii pe muzică" a versurilor ; condamnat, de altfel, și de P. Valéry : „*Confuzie.* A face muzică pe versuri bune înseamnă a lumina un tablou de pictură printr-un vitraliu de catedrală" *(Oeuvres*, vol. II, în „Rhumbs", p. 639).

Oamenii de specialitate ai celor două domenii, și chiar unii gînditori încearcă adesea să stabilească înrudirea sau conivența aparte între Poezie și Muzică pe baza unor elemente comune celor două arte : metrica și ritmul, de pildă. Voi cita aici cazul lui Maurice Blanchot care ridică ritmul la rang de *universal poetic*, văzînd în acest element formal numitorul comun al artelor : „Cînd ritmul a devenit singurul și unicul *(le seul et l'unique)* mod de expresie a gîndirii — scrie el în *L'Espace littéraire*, (p. 234) — numai atunci există poezie. Pentru ca spiritul să devină poezie, trebuie să poarte în el misterul unui ritm înnăscut. Numai prin acest ritm poate el să trăiască și să devină sensibil. Și orice operă de artă nu e decît un singur și același ritm. Totul este doar ritm. Destinul omului este un singur ritm celest, așa cum orice operă de artă este un ritm unic." Un specialist ca Riemann-Dufor *(Traité de rythmique et de métrique grecques*, 1883) susținea pe la finele secolului trecut că „ritmul este de fapt sufletul însuși al Poeziei, ca și al Muzicii" (p. 8). Poziție identică, dar altfel formulată recent de către Jost Trier *(Deutsche Metrik und Versgeschichte*, 1981, p. 14) „Versul este verbalizarea *(die Versgeprachlichtung)* ritmului". Pentru filozoful Etienne Gilson, nu ritmul. ci metrul sau măsura apar ca fiind proprii celor două arte : „Pentru a construi, în timpul poeziei, raporturi ale căror structuri să fie percepute ca forme, trebuie mai întîi să-l divizăm și să-l distribuim în unități măsurabile. Noțiunea de măsură, sau «metru», este deci comună poeziei și muzicii, cum se vede în *De musica* a Sf. Augustin. De aici, invenția versului, care divide discursul în unități de durată avînd lungime comparabilă" *(Matières et Formes, Poiétiques particulières des arts majeurs*, 1964, p. 214.)

Dar cea mai interesantă tentativă aparține spațiului eseistic românesc, și se numește *Melopoetica* de Grete Tartler (București, Ed Eminescu, 1984). Pornind de la o întrebare legitimă („Nu cumva secretele atracții dintre cuvinte au, în poezie, alte explicații, se ordonează după alte legi decît ale vorbirii ?"), autoarea acestui studiu în care erudiția poetică și muzicală se îmbină cu o pătrunzătoare intuiție a lirismului declară : „A încerca să citești poezia cu uneltele lecturii obișnuite pare un fel de căutare a anatomiei broaștelor în corpurile unor undine. Oare aveau dreptate vechii greci care denumeau *poietes* (creator) între toți artiștii numai pe muzician și pe poet ? Sau gînditorii Orientului medieval, care socoteau poezia înrudită numai cu muzica, muzica fiind însă mai presus de cuvîntul vorbit *(al-mantic)*, după cum vorbirea e mai presus de mutenie ori

sănătatea mai bună decît boala" (p. 5). Pentru Grete Tartler înrudirea celor două arte este neîndoioasă : „O explicație frecventă este impregnarea amîndurora de ritm, văzut ca «periodicitate percepută», ca reflectare a ritmului psiho-fiziologic interior, ca temă a pulsației vii (reluată în Renaștere, sub egida lui Platon, de la pitagoreici), ritmul ca expresie a libertății, care pune nemărginitul în mărginit, dînd astfel poeziei și muzicii șansa «de a se cîștiga pe sine prin nemărginire», ritmul care, în arte ireversibile (ca durată) deformează curgerea obișnuită a timpului, ajungînd la incantație. O altă explicație este «armonia» care domnește deopotrivă între sunete și între cuvinte, asemănătoare «armoniei» care domnește între corpurile cerești, — după cum și «melodia» sensurilor în poezie sau melodia muzicală au fost comparate cu mișcarea melodică macrocosmică" (p. 5-6). Autorii citați se numesc Pius Servien, Matyla C. Ghyka, Fr. W. J. Schelling, Goethe. „Protestului lui Hegel— continuă poeta-muzician — care spunea că nu poate fi o prea mare apropiere între poezia mai bogată în «conținut» decît muzica oglindind numai mișcări «incerte», «neparticulare» („unbestimmt") ale vieții spirituale, i s-a replicat mai de mult : și muzica poate comunica, eventual, «date» concrete : de pildă elemente autobiografice (Pachelbell cu ale sale *Musikalische Sterbegedanken* după moartea de ciumă a familiei sale, Berlioz cu a sa nefericită iubire pentru actrița Harriet Smithson în *Symphonie fantastique*, Smetana cu «amintirile» muzicale în *Din viața mea*, Strauss cu *Simfonia domestica*, Janaček și ale sale *Scrisori intime* într-un cvartet de coarde, Schönberg și al său trio de coarde în care își descrie propria boală etc.). Reversul medaliei : și poezia se poate ridica pînă la limbajul esențial, elementar" (p. 7). Contribuția absolut originală a Gretei Tartler se numește *Melopoetica* : o metodă de „analiza similarităților de construcție între muzică și poezie", care „ar putea deveni deci o teorie și mai generală, a compoziției și a compunerii de poezie". Terenul ei de aplicare e indicat astfel : „Dacă nimeni nu contestă aceste asemănări în cazul poeziei rimate și ritmate, mai puțin posibilă pare *melopoetica* în analiza poeziei moderne. Totuși, renunțînd la «săltărețele dactile», nici un poet al zilelor noastre nu a renunțat de fapt la *ritm* (înțelegîndu-l însă ca pe o periodicitate percepută la alte nivele : periodicitatea metaforelor, simbolurilor, miturilor, tipurilor de personaje etc.), nici la *armonie* (consonanța sau disonanța scontată a acordurilor verbale) sau la *polifonie* (împletirea mai multor «voci») ș.a.m.d." (pp. 8—9).

Două arte distincte

Înțelegînd să riposteze ferm oricăror împrumuturi, care — începînd prin a utiliza același termen tehnic în Poezie ca și în Muzică — sfîrșesc prin a postula identitatea parțială a acestora, Henri Meschonnic arată, pe rînd, cum noțiuni ca ritm, măsură, melodie, metru, armonie, frază, cadență, picior, scandare etc. au un anumit înțeles în arta sunetelor, și un alt înțeles, diferit, în arta versurilor ; — operație, adesea polemică, pe care — oricît de impresionantă ca aplicație demitizant-disociativă — nu pot s-o reiau aici.

Separația principială a Muzicii de Poezie e o moștenire a secolului trecut, de sorginte — paradoxal, nu ? — romantică, și a fost inaugurată de doi gînditori germani care — singurii — au valorizat ca un *nec plus ultra* arta sunetelor : Schopenhauer și Nietzsche.

În curată tradiție romantică — în care regăsea ecouri platoniciene și plotinice — filozofia lui Arthur Schopenhauer constituie prima concepție care, opunînd unei viziuni tragic-optimiste a vieții acțiunea izbăvitoare de suferință a artelor, apreciază în mod superlativ Muzica. Ea ar fi „die einzige metaphysische Kunst", deoarece este o reprezentare a Voinței înseși („Abbild des Willen selbst") — a Voinței care este fondul ultim, plin de un indicibil tragism, al lumii. Încît se poate spune (Cf. Johannes Volkelt : *Arthur Schopenhauer*, 1907, p. 318) că „die Welt ist verkörperte Musik". Muzicianul ne revelează esența intimă a Universului, vorbind o limbă pe care rațiunea n-o înțelege. Arie eminamente metafizică a lumii, muzica aceasta nu ține nici de ritm pur, nici de armonie, ci de o melodie simplă : pură lamentație a prundului existenței, zvîcnire oarbă a suferinței universale, voce a tot ce există și a nimănui ca persoană.

Se cuvine, însă, a preciza că la Schopenhauer se manifestă o pregnantă diferențiere între sunetele muzicii și cuvintele discursului : adversitate de principiu, izvorînd din opoziția ireductibilă a celor două nivele pe care le exprimă (Muzica — iraționalitatea existenței, Limbajul — logica expresiei). În lumina acestei diferențe, filozoful consideră, de pildă, opera (ca gen de spectacol muzical) o artă barbară, „ein Verderb der Musik" — „ruinare a Muzicii", pe care n-ar izbuti s-o evite decît simfoniile lui Wagner : la acesta, inspirat chiar de autorul *Lumii ca Voință și Reprezentare*, combinația mit-muzică-coregra-

fie ar reface unitatea primitivă a unei vîrste de aur a culturii, ca loc geometric al tuturor artelor.

Adevăratul triumf al melocentrismului asupra logocentrismului, adică neta prioritate ontologică a Muzicii față de Poezie, se înscrie la activul lui Nietzsche. Pentru autorul *Nașterii tragediei*, Muzica este arta dionisiacă prin excelență, aceea care trece înaintea tuturor celorlalte, pentru că — în calitatea ei de *reprezentare primă* (nu secundă) a Voinței, — ea face să apară, în absența oricărei Imagini, însăși esența dolentă a Lumii, primordialul *Ur-Sein*. Această apariție e prealabilă oricărei reprezentări accesorii sau derivate (cum sînt celelalte arte, apolinice), anterioară a ceea ce este capabilă să exprime Limba. Arta sunetelor devine, astfel, nu artă reprezentativă, ci *artă prezentativă*, constituind chiar actul Voinței universale : *die naturelle Sprache*. „Naturală", trebuie să înțelegem în sensul în care am zice astăzi : fără semne care să trimită la ceva dincolo de ele. Autorul va scrie, mai tîrziu, în *Aurora* : „În muzică adică oamenii se abandonează, pentru că își închipuie că nu se află nimeni acolo, care ar putea să-i vadă pe ei înșiși *dedesubtul* muzicii lor".

Cu vîrsta, Nietzsche va accentua opoziția Poezie/Muzică, mereu în favoarea celei de a doua. În *Also sprach Zarathustra*, el regretă că încă vorbește exprimîndu-se în „parabole ca poeții", declară că îi e rușine „de acest limbaj bîlbîit" (căruia îi preferă... rîsul !) și că „alfa și omega ale înțelepciunii" sale se află în afirmația că „tot ce apasă trebuie să devină mai ușor, orice corp trebuie să devină dansator, orice spirit — pasăre". Cîntecul, fără îndoială, participă la această înțelepciune de pasăre (Cf. Bernard Pautrat ; *Versions du Soleil, Figures et système de Nietzsche*, 1971).

Zeul Pan, care ca și Silen nu lipsește din cortegiul marelui Dionyssos, este o divinitate a Muzicii. Dar a unei muzici care formează însuși *elementul* lumii, așa cum o va celebra un poet ca Oskar Loerke :

Pe o plută-și poartă zeul lumii gala ;
În stuf și papuri stînd,
El cîntă lumea, dulcea, vesperala,
Și-o cîntă sieși blînd,

El cîntă-a lumii grea vremelnicie,
Torentele de vieți
Pe-ntinderi cu miros de veșnicie.
Și valuri de tristeți.

O astfel de *Pansmusik* (titlul poemului din care am citat) este ireductibilă la orice limbaj. Pentru Nietzsche, Muzica apare ca voce impersonală a Naturii, ce vine „de dincolo de orice individuație" : ea indică Voința universală ca *obiect* al ei, dar nu e produsă de ea — o voce fără cauză. Cel mai aproape de acest spirit al Muzicii se află poetul liric, despre care filozoful afirmă : „În calitatea sa de artist dionisiac, el începe prin a se identifica total cu unitatea primitivă *(Ur-Einen)*, cu durerea și contradicția ei *(Widerspruch)*, pentru ca apoi să purceadă a produce imaginea acestei unități primitive ca muzică, dacă e adevărat că aceasta poate fi numită pe drept cuvînt o repetiție a lumii *(Wiederholung)* și un clișeu al ei *(Abguss)*" (*op. cit.*, pp. 61-62). Termenul de clișeu — arată comentatorul — trebuie înțeles aici ca „matriță" tipografică, prezentînd în relief literele unui text. Astfel, Muzica nu e atît „voce", cît reproducere și repetare plastică a Naturii concepute ca pagină în relief.

Mai aproape de noi, Etienne Souriau ne oferă o tipologie dicotomică a artelor : reprezentative și prezentative, în a doua categorie intrînd Muzica și Arhitectura. Literatura, după el, nu poate fi prezentativă, întrucît „arabescul consoanelor și vocalelor", ritmul lor, gestul general al frazei, „prozodia pură", — toate acestea nu există în ele însele. Poezia e o „artă de gradul al doilea", tocmai pentru că elemente asemenea celor de mai sus sunt implicate în ea cu titlu de forme primare. Orice apropiere exagerată a Poeziei de Muzică de-semantizează discursul, neagă limbajul însuși.

Pornind de aici, Tzvetan Todorov (Cf. *Les genres du discours*, 1978, p. 128), vede în Rimbaud un poet tipic *prezentativ*, întrucît — susține el — „forma primară" a literaturii nu sunt „consoanele și vocalele", cum pretinde Souriau, ci „cuvintele și frazele" ; or, din această perspectivă, literatura lui Rimbaud nu mai semnifică, ea se apropie de Muzică prin refuzul reprezentării, ceea ce ar fi un semn de modernitate.

Citînd din muzicologi mai vechi (Jules Combarieu) sau mai noi (Eveline Andréani), din poeticieni de acum o jumătate de veac (Boris Eikhmann) sau din lingviști actuali (E. Benveniste), Henri Meschonnic conchide : „Este important, deci, pentru teoria limbajului, pentru poezie, să se recunoască faptul că orice comparație a poeziei cu muzica, a ritmului în poezie cu ritmul în muzică, este *à contre-langage, à contre-poésie*.

Căci ritmul în limbaj nu are loc decît în discurs. Cînd e vorba de ritm în limbaj, *nu e vorba decît de discurs*. Așa cum în muzică nu există nici dublă articulație (consoane-vocale, și

cuvinte), nici linearitate obligatorie, tot așa nu există nici discurs. La fel; invers, nu există *sunete* în limbaj, ci numai foneme, adică *numai sens*, cu toate gesturile, zgomotele și strigătele corpului, care-l înconjoară și-l pătrund fără a fi limbaj — dar care nu sunt *sunete*, ci semnificanți ai corpului în toate stările sale : nu există *sunete* care să «acompanieze» sensul, care să-i «corespundă». Imitația, ca și muzica programatică, nefiind decît un caz particular. Și propriu fiecărei limbi. Un dicționar universal de onomatopee, care ar trebui să se facă, l-ar arăta *à contre-nature*. Motivația aceasta vine din discurs, și poate emana din orice discurs, fără a fi, cum dorea teoria tradițională, o mișcare a limbii înspre natură" (p. 128). Și mai departe : „Muzica nu semnifică. Discursul, poemul nu cîntă. Nici unul nu e, prin aceasta, în pierdere. Legendele vechi, Amphion, versul Zamir, care-l fascina pe Apollinaire, vorbesc despre *o acțiune* a muzicii, nu despre *sensul* ei. Muzica nu spune, ea face. Cu mijloacele ei. Ca și sculptura, etc. Dar cum orice activitate are loc în limbaj, și se filtrează prin ei, limbajul este cel ce le exprimă — și în acest sens, dar numai în acest sens, metaforele sunt adevărate : ele nu pot să spună altfel. Nu e vina lor că se dă uitării ceea ce înseamnă a vorbi.

Metrificarea discursului, psihologizarea muzicii apar ca cele două aspecte ale aceluiași mit al muzicii, sau mai curînd ale unui mit antilingvistic al comunicării debarasate în fine de limbaj. Care s-ar sluji de muzică pentru a se rosti, rămînînd totuși voalat. Persistența, difuzarea mitului marchează importanța lui : aceea a unei fascinații. Circulația terminologiei muzicale și unicitatea teoriei ritmului sunt cei doi indici corelați ai vechii dorințe metafizice de comunicare-comuniune-uniune" (p. 135).

Dacă Meschonnic — adversar declarat al Structuralismului, Semioticii și Lingvisticii, ca metode de explicitare a fenomenului poetic — și-ar fi întreprins teoria sa despre ritm (în fond, despre Poezie) cu aceleași „instrumente" aseptice, și pretins științifice, precum cele pe care le combate, — această tentativă ar fi avut aceeași coerență și soliditate ca și cele combătute. Dar poeticianul francez declară, încă de la primul rînd al cărții sale : „La théorie du rythme est politique" (p. 11). În numele acestei orientări, istoricizante și, adesea, sociologizante, sunt formulate toate obiecțiile sale împotriva unei „muzici a poeziei" sau a transferului de termeni dintr-un domeniu în altul. Mărturisesc deschis că, în locul acestui tip de demers, prefer din capul locului o cercetare cu fundamente filozofice,

ba chiar cu „deschideri“ spre metafizică. O critică a Poeziei care înțelege să respingă metode ce se reclamă de la discipline tinzînd spre un statut științific, cum sunt Structuralismul, Semiotica, Lingvistica, — unde va putea să-și afle alte temeiuri ale rațiunii sale, fără a se lăsa pradă unui facticism vid de sens, dacă nu în sferele speculației filozofice ? Recursul la textele vechilor gînditori greci, în care considerațiile de ordin reflexiv formează solul însuși, hrănitor, al emancipării treptate a celorlalte discipline ale Spiritului, nu mi se pare azi o simplă modă *à la* Heidegger. Dimpotrivă : ele se impun ca sorginte, bogată în sugestii și date, ale gîndirii europene înseși, ca surse din care se poate sorbi mereu prospețimea însăși a gîndului clar și a sentimentului întraripat. „Mai-frumosul“, spuneau pitagoricienii nu se află la sfîrșit, ci la început. Pentru că principiile tensionale imanente oricărei armonii se găsesc — în origini — preformate în vederea *actului* care este anterior *puterii*, ca să utilizez o terminologie aristotelică.

Ritm pur și eufonie gratuită

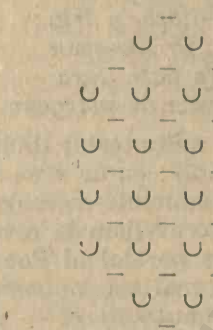
Există, cred eu, două situații-limită în care Muzica — prin două elemente ale ei — apare în cadrul Poeziei ca ferment autarhic tinzînd să dinamiteze complet arta cuvîntului : prima constă în desființarea chiar a discursului poetic, ca secvență verbală, și înlocuirea lui cu *forma goală a unui ritm* ; a doua, este aceea a subversiunii sensului cuvintelor prin *exacerbarea sunetului* lor.

Iubitorii poeziei lui Valéry, ei înșiși, vor fi rămas surprinși de o afirmație a autorului „Cimitirului marin“. „Această intenție — spune el — n-a fost la început decît o figură ritmică vidă, sau umplută cu silabe fără sens *(vaines)*, care m-a obsedat cîtva timp. Am observat că figura aceasta era decasilabică, și am început să fac unele reflecții asupra acestui tip foarte puțin întrebuințat în poezia modernă ; mi se părea sărac și monoton. Aveam impresia că e un lucru neînsemnat pe lîngă alexandrinul pe care trei sau patru generații de mari artiști îl elaboraseră în mod prodigios. Demonul generalizării mi-a sugerat să încerc a ridica acest *Zece* la puterea lui *Doisprezece*“ *(Oeuvres*, 1957, vol.I p. 1503).

Între timp, o asemenea impresie subiectivă, o asemenea stare pre-poetică, în care poemul se anunță doar ca o epură a sa de ordin ritmic, fost fără îndoială încercată (și chiar experimentată) și de alți poeți ; e destul să-l amintesc pe Lucian

Blaga care mărturisea că mersul, ca formă goală, mecanică de locomoție, declanșa în inconștientul său un resort ritmic generator de lirism.

Concretizată grafic, ca „poem" așternut pe hîrtie, situația-limită a acestei stări, deopotrivă pre-muzicale și pre-poetice, ne-o propune Christian Morgenstern în insolitul său „Fisches Nachtlied : das tiefste deutsche Gedicht" („Cîntecul de noapte al peștelui : cel mai profund poem german"). Iată-l :



Ca orice situație-limită, acest „poem"stă pe muche de cuțit : el nu este poem (în sensul în care un adevărat poem, realizat din cuvinte, aparține limbajului), decît în măsura în care admitem că sugestia unui ritm pur asimilează orice *cosmos* unui *logos*. Am putea, apoi, să ne întrebăm dacă aici n-avem de a face mai curînd cu o operă plastică, decît literară : evidentul său caracter vizual, pur grafic, mai lasă oare spațiu de manifestare acusticului ? În fine, orice cititor se va opri asupra indenegabilei intenții lucide care a prezidat nașterea lui : dar e vorba, într-adevăr, de un joc serios cu Poezia, sau de o simplă distracție — a se citi : farsă — propusă unei imaginații căreia-i place să se dezlănțuie ?

Nici o îndoială în privința intruziunii muzicalului în poetic nu mai persistă în cazul celeilalte situații-limită, unde nu cuvintele sunt anulate prin grafie, ci *sensul* lor este subminat prin eufonie. Exemplele abundă. Un fragment din poezia „In memoriam" de Ion Barbu ne introduce în domeniu :

Cir-li-lai, cir-li-lai

Vir-o-con-go-eo-lig

Lir-liu-gean, lir-liu-gean.

Simplă suită de sunete plăcute auzului, fiecare vers de mai sus ar fi complet lipsit de sens, dacă între ele n-ar figura alte versuri care „deconspiră" imediat muzicalul pur, arătîndu-ne că, de fapt, e vorba de un limbaj onomatopeic :

Cir-li-lai, cir-li-lai
Precum stropi de apă rece
În copaie cînd te lai ;
Vir-o-con-go-eo-lig
Oase-nchise-afară-'n frig ;
Lir-liu-gean, lir-liu-gean
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean.

Aici intenția ludică este de necontestat (indicată încă din titlu și din nota de subsol aferentă) : ea ar vrea să ne inculce o corespondență de sens între sunetele verbale și cele muzicale, pledînd dacă nu pentru un cratylism la nivelul discursului, în orice caz pentru un parcurs paralel al Poeziei și Muzicii.

În exemplul barbian de mai sus, *onomatopeea* își confirmă numele în limba germană (*Lautmalerei* — pictură sonoră), întrucît suita de sunete încearcă să „picteze fonic" trei situații din natură, în care se găsește eroul poemului, ciinele Fox. În schimb, ea nu-și justifică numele în limba din care provine : căci în greacă onomatopeea înseamnă „creare de cuvinte". Or, cine poate să pretindă că în *cir-li-lai*, de pildă, am avea de a face cu cuvinte ? Pentru a găsi un text în care onomatopeicul să rezide, realmente, în crearea de cuvinte noi, este nevoie să recurgem la un Henri Michaux, de pildă. În volumul său *Qui je fus* (Paris, 1927), putem întîlni versuri precum :

Il le prattèle le libucque et lui barufle les ouillais,
Il le torcade et le marmine,
Le manage rape à ri et ripe à ra,
Enfin il l'écorcobabise.

Aici se manifestă aceeași mimesis care stă la baza oricărui procedeu onomatopeic. Însă, în loc ca obiectul imitat să fie un sunet din natură, „modelul" — ales perfect conștient —îl constituie acum vorbirea omenească însăși : mimînd un limbaj logic, dar abolindu-l și oferindu-ni-l ca pură sugestie, din vocabule inventate avînd doar aparența unor neologisme, poetul creează un simulacru de limbaj, cu efecte mult sporite rezultînd tocmai din deruta semantică pe care ne-o provoacă.

O permanentă invitație la sens și un sistematic refuz al acestui sens fac ca pseudo-verbele lui Michaux să beneficieze de un plus de tranzitivitate, să încarce cu o nouă forță, cu totul surprinzătoare, limbajul agresiunii care i-a servit ca indiscutabil „model", și care poate fi citit tot timpul în filigran. Dacă ar fi să-l credem, înțelegerea acestui fals limbaj, precum și capacitatea de a-l produce i-ar fi fost facilitate autorului de consumul de mescalină : „Presat de timp, de timpul vivacisim, cuvintele uneori vor fi scurtate, printr-o fatală coalescență, două cioturi stranii brusc sudate într-un cuvînt viu".

Iată, așadar, atinse, pipăite prudent — așa cum se poate încerca cu piciorul buza unui insondabil abis — două margini ale limbajului poetic, două riscuri care-l vor face să se întoarcă asupra lui însuși, pentru a se sustrage unui fatal vertij. Una o constituie tăcerea, permanent limitrofă rostirii, în care pulsează doar schema goală, scheletică, a unui ritm universal, ce poate fi identificat la toată scara existenței, de la rotirile astrelor pînă la pulsațiile inimii. A doua este apropierea de propriul vid interior, de sonoritatea vidată de sens, dar păstrîndu-l totuși ca pe un ecou, fie că renunță la un limbaj articulat, preferîndu-i sonoritățile gratuite, fie că îl articulează parodic din foneme grupate după alte legi decît cele logice. Recentrîndu-se astfel asupra sa, Poezia își va satisface atunci gustul riscului și setea de aventură înscrise în chiar structura limbajului, fără a mai încerca să-l evite sau să-l maimutărească. O dinamică lăuntrică a rostirii se va confirma, în felul acesta, ca forță centrifugă a celor trei elemente care palpită în carnea și spiritul oricărui cuvînt : sunetul, imaginea și ideea. Se va vedea astfel că aspirația spre muzică este numai una din aventurile care bîntuie, în mod inevitabil, viața pururi tînără a Poeziei.

De altfel, de-a lungul istoriei poeziei, „muzica" acesteia a fost mereu constatată, și pusă în lumină, ca însoțitoare a altor două „virtuți" ale limbajului poetic. În plin Romantism, de pildă, Coleridge susținea că există „o poezie a urechii", „o poezie a ochiului" și „o poeze a limbajului". În al treilea deceniu al secolului nostru, Ezra Pound, promotorul Imagismului, a dezvoltat această tripartiție. După opinia lui, există trei feluri de „a încărca de sens cuvintele", care se numesc „phanopoeia", „melopoeia" și logopoeia" *(Cf. A.B.C. de la lecture*, p. 31). Cea dintîi, „phanopoeia", constă în „jetul de imagini care bombardează imaginația vizuală", căreia poetul Pound îi acordă

o evidentă prioritate asupra celorlalte. A doua, „melopoeia", constituie „proprietatea muzicală care dirijează deschiderea sau tendința discursului" ; ea rezidă în calitățile sonore ale cuvintelor ca atare, și nu are nimic de-a face cu Muzica propriu-zisă. A treia, „logopoeia", este definită ca „dansul intelectului printre cuvinte".

Pentru mine este evident că această treime inseparabilă provine din structura intimă a fiecărui cuvînt, așa cum rezultă din orice analiză semiotică. Dar, în același timp, ea se impune, la nivelul discursului liric, ca o corespondență în poem a unui joc ternar cosmic.

Muzica — pléon al Poeziei

Cosmosul este *logos*, *logosul* este *cosmos*, — această temă și-a făcut deja simțită prezența în rîndurile anterioare. Unitatea verbală, de sens, a poemului corespunde unității materiale, rațional-ordonate, a Universului. E destul să explicităm, după Heidegger, etimologia cuvîntului grecesc *logos*. Derivat al verbului *legein*, *logosul* este „cel ce adună la un loc" — atît cuvintele, cît și lucrurile luminii. Orice vorbire conformă acestui *logos* expune în sine lucrurile, pornind de la ele însele (fenomenologic, am zice astăzi ; adică urmînd cunoscutului îndemn : *Zu den Sachen selbst*), și ca atare, constituie o *apophasis*, o dezvăluire a lucrurilor, așa cum sunt ele în pura lor prezentare. Suprapunerea *logos-cosmos* ține, așadar, de intimitatea cea mai strictă a limbajului însuși.

Poezia, și îndeosebi poezia lirică, implică o necontenită pendulare între *numirea* lucrurilor și *rostirea* sensului lor. „Trecerea de la *a numi* la *a spune*, de la *cuvînt* la *discurs* — scrie Henri Maldiney — este un prag al istoriei gîndirii. El marchează ivirea *(l'avènement)* nu numai a filozofiei, ci a oricărei *epistemé*. Dacă ființă și *logos* au ajuns în floare odată cu gînditorii poeți — fie în versuri, fie în proză — ca Parmenide și Heraclit, este că la poeți ele se aflau în ascultarea limbii, care nu atinsese saturația unui sistem pe deplin construit. Filozofia logosului, adică filozofia în stare născîndă, explicitează conștient «reflecția efectivă», care e imanentă limbii înseși" *(Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, 1975, p. 145).

Dacă asimilarea poemului-*logos* cu universul-*cosmos* nu rămîne o simplă metaforă, mi se pare firesc ca în structura

unui astfel de poem să pulseze aceleași elemente constitutive — mai precis : aceleași puteri în joc — care se manifestă, după Platon, în „existența fericită" (Cf. dialogul *Philebos* sau *Despre plăcere).* Aceste sunt trei : *ilimitatul,* înțeles ca pură posibilitate ; *limita,* în sens de necesitate ; și *armonia,* în sensul unei exigențe autonome de a fi ; aceasta din urmă, ținînd în echilibru pe cele două anterioare, animă totul — Unul și Multiplul. Transpunînd în termenii lui Schelling aceste concepte platoniciene, poemul-*logos* îmi apare ca rezultat a trei factori dinamici, a trei componente ce i se dau firesc și inevitabil, din zestrea limbii inseși, a fiecărui cuvînt : un *Sein-können* care, ca aspirație spre infinit, rezidă în elementul *muzical* al limbajului ; un *Sein-müssen* care impune limita introdusă de imaginea *vizuală* implicată în orice nume de lucru ; și un *Sein-sollen* care — ca exigență autonomă a vorbirii la nivel de discurs — înseamnă exigență de sens, funcție *semantică* ce integrează cele două elemente anterioare — vizibile la nivel lexical — nivelului superior al frazei, al discursului poetic.

În felul acesta, adică grație celor trei componente ale discursului în general, discursul special al Poeziei se va limpezi în structura lui ternară, iar poemul își va dezvălui tensiunile interioare create de impulsurile autarhice și hegemonice pe care, la rîndul său fiecare le manifestă cele trei componente. Această concepție va pune în lumină aparte și problema Muzicii în Poezie.

Nimeni nu pretinde — așa cum credea Meschonnic — că Muzica, al cărei apanaj este acela de a *face,* nu de a spune, ar vrea să spună ceva, adică să confiște pentru sine virtutea declarativă, dătătoare de sens, a discursului poetic, a limbajului în genere. Prezența Muzicii în Poezie nu sporește sensul, ci condițiile care fac ca sensul să apară în deplina sa profunzime. Armonia unui poem — faptul este aproape evident acum — nu ține de domeniul muzicalității, al acordului între sunete sau ierarhii de sunete. În lirism este vorba întotdeauna de armonia, de acordul, de corespondența indefinibilă a elementelor constitutive ale discursului, — care sunt ideaticul, sonorul și vizualul. Filozoful grec Philolaos scrie : „Armonia în cadrul unui tot naște din contrarii. Căci armonia este unificare de elemente amestecate, consimțămînt de intenții divizate." Comentînd acest citat, Henri Maldiney spune : „Unul *(L'Un)* — care are putința de a uni începutul cu sfîrșitul — este peste tot principiul autogenetic al ordinei care leagă dife-

rențele în forma indeformabilă a unui sistem organic. Acest sistem este indivizibil *(indivisiblement)* numeric și cosmic" *(Op. cit.*, p. 345).

Aceste rînduri se potrivesc întru totul micului univers care este orice poem, în care cele trei componente — mentală, vizuală și acustică — sunt în același timp trei *materii* divergent constitutive ale fiecărui cuvînt, și pe care poetul este mereu chemat să le in-formeze. Un principiu numeric, la fel ca în Muzică, și un principiu semantic, la fel ca în Limbă, guvernează *logosul* poetic : acestea ni se revelează, simultan, ca raport aritmetic și expresie declarativă. Așa cum la nivel de sisteme, se poate spune că Muzica și Lumea se ivesc la conjuncția limitei și ilimitatului, Poezia — la rîndul ei — își află echilibrul în sine așezînd în conjuncție și totodată lăsînd liber jocul componentelor sale. În sensul acesta, Poezia este — față de limbajul obișnuit — un exces verbal : *plus*-ul ei, acel *pléon* ein 'despre care Platon spunea că este cel ce *inspiră)*, îl formează deschiderea spre excesiv, spre lipsa de măsură, spre *hybris*-ul unuia sau altuia din elementele sale constitutive. Căci, spunea același Maldiney, „orice *plus* tinde să persevereze în pura sa emergență, în exclusivitatea diferenței sale care, de îndată ce nu e comensurabilă cu altceva, se află prin propria sa lipsă de măsură în hybris" *(Op. cit.*, p. 338).

Exempla docent. Strofa latină :

Nulla unda
Tam profunda
Quam vis amoris
Furibunda

tradusă în germană astfel :

Kein Quelle
So tief und schnelle
Als der Liebe
Reissende Welle

ne oferă, în ambele versiuni, jocul simultan al vizualului și al acusticului, în manifestă competiție. Comentînd diferența dintre originalul latin și traducerea germană, Ernst Jünger pune în valoare componenta imagistică : „Aici se oglindește apa cu proprietăție ei luminoase, mobile și transparente, dincolo cu cele întunecate și insondabile" *(Lob der Vokale*, 1954, p. 14). Pentru poeticianul Emil Staiger, însă, ceea ce apare

mai evident în același text este dimensiunea lui muzicală. De aceea, susține el, cineva, care nu știe această limbă străină, poate totuși să simtă sau să bănuiască ceva la lectura sau ascultarea acestei strofe. „El ascultă sunetele și ritmurile și va fi emoționat, dincoace de orice înțelegere discursivă, de dispoziția poetului. Se indică astfel posibilitatea unei comprehensiuni fără concepte. Un rest al existenței paradisiace pare a se păstra în lirism.

Acest rest — continuă comentatorul — este muzică, limbă fără cuvinte, care poate fi intonată chiar cu ajutorul cuvintelor. Însuși poetul o îngăduie în liedul pe care-l destinează cîntării. Prin cîntare, curba melodică, ritmul sunt puse în valoare. Ascultătorul este atent mai puțin la conținut; uneori chiar cîntărețul nu știe bine despre ce e vorba în text. Iubire-moarte-apă, — îi este de-ajuns o minunată aproximație. [...] Căci chiar și semnificațiile cuvintelor și frazelor aparțin bineînțeles liedului. Nu numai muzica cuvintelor și nu numai semnificația lor, ci amîndouă împreună realizează miracolul poeziei lirice" *(Grundbegriffe der Poetik*, 1971, pp. 14—15).

Același lucru se poate afirma despre poeme ca „Chant d'automne" de Verlaine sau „Wanderers Nachtlied" de Goethe (Emil Staiger: „Valoarea versurilor lirice ca atare constă în această unitate a semnificației cuvintelor și a muzicii lor", *Op. cit.*, p. 13). Dar oare aceste exemple epuizează demonstrația? Nicidecum. Auzul cui n-a fost fermecat, măcar o dată, de efectul sonor al numelor proprii dintr-un vers de Racine *(La fille de Minos et de Pasiphaé)*, de splendida „definiție" pe care Rimbaud o dă eternității *(C'est la mer allée/Avec le soleil)*, de gongul infinit-melancolic al unui ritm din „Archipelagul" lui Hölderlin *(Aber an Salamis Ufern, o Tag an Salamis Ufern!)*, de eufoniile unui distih din „The Sea and the Skylark", vestitul sonet al lui Gerard Manley Hopkins *(With o flood or a fall, low lulloff or all roar, / Frequenting there while moon shall wear and wend)*, sau, în fine, de uluitorul joc al vocalelor și consoanelor din versul eminescian: *Dind atita întuneric rotitorului talaz* („Scrisoarea IV").

Întrebarea care se pune acum e următoarea: Există poeme lirice în care excesul imagistic sau excesul sonor să cedeze pasul celui de al treilea exces posibil — cel al ideaticului? Un vers îmi vine în minte, care mă obsedează de foarte mult timp:

Nu credeam să-nvăț a muri vreodată.

La o simplă analiză morfologică, acest vers inițial din „Odă (în metru antic)“ ne indică o situație rarisimă : el se compune dintr-un verb la imperfectul indicativ, plus un verb la prezentul subjonctiv, plus un verb la infinitiv, plus un adverb de timp. Nici unul din aceste patru cuvinte nu este nume : ca atare, nu vizează nici un referent care să îngăduie vreo reprezentare vizuală ; nici unul din aceste patru cuvinte nu beneficiază de calități fonice deosebite care să promoveze atenției noastre sunetele lor sau combinația lor de sunete. Fluiditatea însăși a versului nu este lipsită de accentele unei abia simțite scandări (care se va adeveri crescînd, pe măsură ce vom descoperi, în continuare, că e vorba de o strofă în metrică antică). În schimb, ceea ce ni se impune cu pregnanță aparte este rostirea însăși, tăietura lapidară, sentențioasă, ca de oracol, a propoziției. Vocea care o spune este — aș zice — clasică, în sensul că experiența pe care o comunică apare ca fiind unversală : ea s-a desprins parcă de individ, de persoana reală, și ni se transmite asemeni unui adevăr al existenței. Eul care o rostește pare, într-un anumit fel, al umanității înseși. În lipsa oricărei sugestii imagistice și acustice, o figură ne somează totuși s-o înregistrăm : figura unui exces de sens, a unei melancolice înțelepciuni, care ni se propune — pe de o parte, profundă, pe de altă parte, absconsă. Cine ar putea să nege că această expresie insolită — „a învăța să mori“ — manifestă, chiar dacă cu discreție, o întreagă sugestie inițiatică, viziunea nevizuală a unui adevărat rit funerar ? Abia după lectura integrală a poemului, semnificația va ieși pe deplin la iveală : aceea a iubirii ca ucenicie a suferinței și morții. Și abia pe parcursul poemului, clasicismul lui fundamental se va „umple“ de palpitul romantic al trăirii individuale.

Exemplele de mai sus îmi îngăduie un fel de concluzie.

Problema Muzicii în Poezie nu este decît unul din cazurile în care *hybris*-ul intim, structural, al poemului-logos se manifestă ca atare, adică sub forma unui *pléon* al lirismului : exces care deschide o perspectivă dincolo de limbajul însuși. Alături de acest caz, se situează, cu șanse egale, un *pléon* al imaginii, care — practic — se concretizează ca o aparență *mimesis ;* și un *pléon* al ideii, care poate să conducă la un lirism de concepte pure. *Armonia lăuntrică* a unui vers sau a poemului în întregimea lui n-are nimic de a face cu Muzica propriu-zisă. Ea constituie — aș zice : dimpotrivă — modul aparte în care virtutea infinită a muzicalității în luptă cu vir-

tutea finită a imaginii — gîlceavă interioară, inerentă poeticului — realizează un spor de condiții verbale, grație căruia sensul apare în toată prospețimea lui, ca o rouă pe lucruri.

„Cea mai frumoasă e armonia, acordul între contrarii", susține Heraclit. Natura lucrurilor — spune Platon — este o armonie între *apeiron* (ilimitatul) și *peras* (limita). Poemul constituie echilibrul precar, structura fragilă a acestor două excese, în care — dintr-odată — ca la un semn magic, tîlcurile încep să nălucească și să cînte.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Poemul ca inițiativă a limbii

1. Cuvînt și faptă

Una din remarcile lui Ludwig Wittgenstein din *Vermischte Bemerkungen* (1977) conține această afirmație, aparent de bun simț : „Originea și forma primitivă a jocului de limbaj *(Sprachspiels)* este o reacție ; formele cele mai complexe nu pot să crească decît pe ea. Limba — vreau să spun — este un rafinament. *La început era Fapta* (Goethe : *Faust I*)." Observația mi se pare tipică pentru un filozof, mai ales pentru un filozof al limbajului, care gîndește în maniera tradițională a speculației europene. Un poet, în schimb, un poet care reflectează asupra limbii, n-ar formula niciodată atît de categoric discrepanța dintre *cuvînt* și *faptă*.

Unui poet adevărat, începutul primului verset al Evangheliei după Ioan — *La început era Cuvîntul* — îi apare ca expresie a Faptei înseși, a Faptei prin excelență, întrucît Verbul divin este esențialmente ontogen, instaurator de Ființă. Fără acest principiu metafizic, activitatea poetizantă în sine n-ar mai fi pentru scriitorul de poezie decît o îndeletnicire nu numai derivată ci, mai ales, derizorie, sustrasă ordinii concretului, — ipoteză care l-ar paraliza cu desăvîrșire. Nu există poet adevărat care să nu aibă o concepție nobilă despre limbaj, care să nu cultive conștiința netă că vorbirea sa este echivalentă cu o faptă reală ; el crede cu putere că a scrie poeme ține nu de simpla vorbărie cotidiană, emisie fonică pusă în serviciul schimbului de informații, ci de o rostire absolut esențială, și că poematizarea — așa cum arată etimonul acestui cuvînt — constituie un *poiein*, un „a face", o lucrare tranzitivă, cu rezultate evidente și durabile în ordinea practicii.

[În treacăt fie spus : chiar dacă Goethe ar putea să fie pentru noi — ca orice mare poet — o autoritate în materie, citatul din *Faust* nu-l reprezintă pe autor, în eventuala sa calitate de teoretician al limbii, ci definește indirect doar perso-

najul său principal care, prin această replică, se prefigurează pe sine ca protagonist al activismului, ca prototip de umanitate avidă de experiență și cercetare, de trăire și cunoaștere ; ca agent al faptei, ca spirit faustic.]

Remarca, citată, a lui Wittgenstein este din 1937. Or, iată că, peste aproape zece ani, „în jur de 1945", autorul semnează o altă observație, extrem de scurtă, care — din punctul meu de vedere — mi se pare mai aproape de adevăr, tocmai pentru că o amendează tacit pe cea dintîi : „Cuvintele sunt acte." Da, cuvintele sunt, indiscutabil, acte. Toată problema este să ne întrebăm dacă ele, cuvintele, sunt acte ale unui subiect individual, simple fapte de vorbire ale omului care utilizează limbajul ; sau acte ale limbajului însuși, conceput — la rîndul său — ca „subiect" vorbitor sau ca principiu sau *logos* activ. Cu alte cuvinte, întrebarea care ar trebui să ne frămînte este următoarea : cine vorbește — omul sau limbajul ? Cui îi aparține, și în ce scop, inițiativa vorbirii : individului uman vorbitor sau limbii înseși ?

Că avem dreptul să vorbim despre o reală *inițiativă a limbii,* dincolo de orice agent vorbitor uman, finalul poemului „La Pythie", de Paul Valéry, nu ne mai îngăduie nici o îndoială : *Honneur des Hommes, Saint LANGAGE,/Discours prophétique et paré. / Belles chaînes en qui s'engage / Le dieu dans la chair égaré, / Illumination, largesse ! / Voici parler une Sagesse / Et sonner cette auguste Voix / Qui se connaît quand elle sonne / N'être plus la voix de personne / Tant que des ondes et des bois !...* Această „voce a nimănui", care se manifestă ca „iluminare", ca „deschidere" *(largesse),* ca „înțelepciune", și care ni se prezintă ca izvorînd mai mult din „ape și păduri", — în ce fel mai poate ea să fie totuși o nobilă încoronare *(honneur)* a omului ? Se oferă ea ca un simplu instrument prin care acesta stăpînește și ordonează realul din jur ? Constituie ea un mijloc — poate singurul — grație căruia se exteriorizează un conținut lăuntric — afecte sau gînduri, prin care omul dă expresie psihismului său ? Sau reprezintă ea un fel de *grai al lucrurilor* neînsuflețite, care se destinează ca un misterios privilegiu ființei umane ?

Virtutea activă și eficientă a cuvîntului, scris și rostit, a fost recunoscută încă din cele mai vechi timpuri. În *Biblie* limbajul apare nu numai ca fiind de esență divină, ci și ca proprietate — la început exclusivă — a Creatorului. Utilizarea lui de către primul om se datorează tot unei inițiative transcendente ; de aceea, numele date de Adam viețuitoarelor și lucru-

rilor exprimă realitatea acestora. După alungarea din rai, vorbirea oamenilor continuă să se bucure de prerogativele divine. Limbajul fiind un fel de substanță în care coexistă Adevărul, Viața și Puterea (atribute divine), acordată celor aleși, pentru a fi vestită poporului, efectele lui sunt multiple : de ordin religios (expresie a ființei și voinței divine), gnoseologic (revelarea adevărului), moral (îndreptarea păcătoșilor), mantic (prevederea și vestirea viitorului), civic (îndrumarea și legiferarea vieții sociale), magic (acțiune vindecătoare sau nocivă asupra trupurilor) etc. Singura lui îngrădire ține de caracterul său național : *Cum să cîntăm cîntece Domnului pe pămînt străin ?*, se tînguie israeliții în robia babiloniană. Polarizînd, toate aceste însușiri indică o dublă orientare a Verbului : creatoare și apocaliptică. În această conștiință adamică a Cuvîntului, nici o distincție nu operează între Limbă și Poezie : efectele lor se suprapun perfect. Există, însă, un accent în plus în favoarea verbului poetic : omul fiind creat pentru glorificarea Domnului, cîntecul de laudă adresat divinității (psalmul) reprezintă limbajul prin excelență, acela în care nu încap eroarea și minciuna ; acompaniat de sunetele harfei, el își actualizează principala funcție interumană : declanșarea harului profetic. În gura omului, poezia se naște spontan, ca pasărea în cuibul ei, spre lauda Creatorului. Calitățile generatoare și eschatologice ale acestui limbaj, ca și celelalte ce derivă din ele, rezidă în preeminența lui ontologică, în capacitatea de a întemeia Ființa, așa cum se vede din „Luceafărul" eminescian, atunci cînd Demiurgul se adresează mustrător lui Hyperion : *Cere-mi cuvîntul meu de-ntîi — / Să-ți dau înțelepciune ? // Vrei să dau glas acelei guri, / Ca dup-a ei cîntare / Să se ia munții cu păduri / Și insulele-n mare ?...*

Într-un articolaș din tinerețe, „Cuvintele originare", Lucian Blaga scrie : „Numele și cuvintele cu care Dumnezeu a numit lucrurile nu ne sunt cunoscute. Cu cuvintele divine omul ar putea, rostindu-le doar, să creeze după dorință toate lucrurile.

Limbile omenești, cîte sunt, sunt rezultatul unui proces de degradare și de desfigurare. Ele vin din a doua numire inițială a tuturor lucrurilor, din limba lui Adam. Din limba aceasta a lui Adam se păstrează în toate limbile cîte ceva și în fiecare altceva. Limba puternică și de început a lui Adam s-a pierdut, precum se știe, în val-vîrtejul celor petrecute în turnul Babilonului. [...] În limba de la început, a lui Adam, ca și în toate limbile omenești, ce au ieșit din încurcătura babilonică, s-ar

găsi unele scîntei și răsfrîngeri din puterea ce au avut-o cuvintele lui Dumnezeu. Ar exista, altfel spus, în fiecare limbă vorbită de oameni, Cuvinte de Vrajă, cuvinte ce au darul de a se întrupa într-un fel singure, sau cel puțin cuvinte ce dau iluzia unei supreme întruchipări. La fiecare neam de oameni se ivesc poeți și sfinți și gînditori, cari știu să aleagă, din limba seminției lor, cuvinte de vrajă și de putere, cari mai răsfring sau mai îngînă limba lui Dumnezeu. Lucrează, din adîncul lor demonic, în sufletul acestor poeți și sfinți și gînditori, năzuința secretă și uzurpatoare, de a iscodi cuvintele cu cari Dumnezeu a făcut tot ce este. Ei plăsmuiesc și înfăptuiesc prin cuvinte de vrajă, Cîntecul lor e Faptă, Faptele lor sunt cîntece."

De la elini ni s-a păstrat un surprinzător și colorat „elogiu al cuvîntului", datorat retorului Gorgias din Leontinoi: „Cuvîntul e un crai puternic, mic și prizărit la trup, în stare să săvîrșească isprăvile cele mai dumnezeiești; să curme frica, să înlăture durerea, să stîrnească voioșia, să întețească mila..." *(Arte poetice. Antichitatea.,* Univers, 1970, p. 43).

Tuturor acestor texte care, împreună, alcătuiesc un fel de „legendă a limbii", li se poate alătura fără stridențe, un text filozofic modern care, într-un stil pe deplin adecvat reflecției teoretice, sprijină întru totul imaginea unui limbaj ușor „fabulos" și plin de inițiativă, aparent extrem de familiar, și totuși plin de mister. Iată ce scrie Brice Parain în *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* (Gallimard, Paris, 1942): „Limbajul acționînd împotriva ordinei libertății pure, este un personaj stînjenitor în comerțul nostru cu lumea. Nici subiect, nici obiect; neaderînd nici la unul, nici la celălalt. Subiect cînd vorbesc, obiect cînd mă ascult sau mă citesc, distinct totuși de soare, de hrană și de alte ființe cu care sunt în relații de existență, distinct de asemenea de mine, care sunt cînd tăcut, cînd vorbăreț, și adesea tăcut din prea-plin interior, vorbăreț din vanitate. El nu-mi dă palme, dacă, supunîndu-l, îl părăsesc. Nu exercită el totuși nici un efect asupra mea și asupra nimănui? Vizitator mut, așezat în scaunul de alături, care nu dezvăluie nimic despre sine și așteaptă totul de la altul, chiar numai simpla sa prezență e inoportună. Dar el este mai mult puternic decît supărător. Dacă-l neglijez, se răzbună pe mine, ca pe ciobanul din poveste care strigă că vin hoții cînd nu e cazul. El nu execută, el pedepsește. Din cauza lui, nu pot să mă detașez de Totul căruia-i aparțin. Din cauza lui, nu pot să aparțin în întregime Totului. Dumnezeu

și-a rezervat în mine acest zălog, ca să nu-i scap. El mă predestinează să fiu judecat pentru că mă silește să judec. [...] Situat în limbaj, îmi dau seama prin el că sunt responsabil de lumea pe care n-am creat-o. Vrînd, nevrînd, iată-mă promovat la rangul de colaborator al lui Dumnezeu. *Eritis sicut Dei.*" (pp. 238—239).

2. Inițiativa cuvintelor

Se știe că, istoric vorbind, marele *athanor* al lirismului modern a fost activitatea poeților francezi de la finele secolului XIX. În acea perioadă poezia a început să tindă a fi *altceva* decît este, după cum scria cineva : a căutat să-și apropie prerogativele altor arte, precum muzica și plastica. Dar această mișcare centrifugală a discursului poetic care, pe de o parte, visează sonoritățile, orchestrația și vagul artei simfonice a unui Wagner (idolul lui Mallarmé), pe de altă parte, nu poate să reziste invitației pe care i-o adresează impresionismul, fauvismul, cubismul etc., de a se orienta spre virtuțile extrasemantice, ținînd de materialitatea sa, ale limbajului ; această expandare de sine înseamnă, în primul rînd, punere în valoare și emancipare a cuvîntului, atenție la solicitările de forță și expresivitate ale vocabulei autarhice, aplecare a auzului spre sugestiile obscure ale fonemelor. Autorul „Irodiadei" — care-și intitulase o dizertație despre limba britanicilor *Les mots anglais* — a fost cel dintîi care și-a dat seama de subversiunea pe care manipularea cuvintelor o poate realiza în cadrul însuși al discursului : odată cu ceea ce s-a numit, la el, „cutremurarea sintaxei", odată cu completa răsturnare a topicei propoziționale, se realizează de fapt o completă abandonare a logicei, o obscurizare misterioasă a sensului.

Formularea unui statut exclusiv verbal al poeticului („Poezia se face cu cuvinte, nu cu idei", i-ar fi zis Mallarmé lui Degas), atentatul la ordinea discursului, „alchimia" verbală etc, toate urzesc un complot împotriva rostirii raționale. Această poezie „ne raisonne pas, elle résonne" spune lapidăr Alain Bosquet *(Verbe et Vertige,* Hachette, Paris, 1961, p. 49). Formulare valabilă doar în parte, pentru că tot acuma, și grație aceleiași experiențe a limbajului poetic, s-a deschis, imperial, drumul spre intelectualitate al lirismului modern.

„Céder l'initiative aux mots" și *Donner un sens plus pur aux mot de la tribu...,* aceasta înseamnă, pentru Mallarmé, se-

lecție orientată și, în același timp, combinație extremă,—pînă la limita încifrării — a cuvintelor ; pînă acolo unde expresia (ca și cuvîntul care devine cifru și simbol) pierde contactul cu realul ca atare, oferindu-ne doar un substitut verbal al acestuia : *Nalt, închinînd din unghii curatul lor onix, / Neliniștea, în noapte, reia, lampadoforă, / Atîtea visuri arse-n amurguri de Fenix / Ce amfore menite cenușii le ignoră. // Sus, în salonul gol, pe credențuri, nici un ptyx, / Negată jucărie de forfotă sonoră, / (Poetu-i dus să scoată suspinele din Styx / Cu doar obiectu-n care Neantul se adoră)...*

Comentariul unui asemenea lirism e obligat să noteze, simultan și cu același accent interpretativ, atît lexicul, pe de o parte prețios, pe de altă parte gratuit, inventat chiar (ce poate să însemne cuvîntul : *ptyx...?), și* combinația sonoră contrastant orchestrată (pînă la ultimul vers, acest sonet are rimele în *-oră* și în *-ix*) ; cît și încifrarea, care face ca realul vizat să se vaporizeze, să îndure un proces de dispersiune, să se neantizeze. Autorul e perfect conștient de ceea ce face : „Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout rêve et chant, retrove chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité" (Mallarmé : *Oeuvres*, „Variations sur un sujet", p. 368). Refuzînd limbajului poetic funcția de comunicare și reprezentare, concepînd poemul ca „vis și cîntec", — era normal că elementul de bază al acestei rostiri să fie cuvîntul (nu discursul) : izolat, dar mai ales plasat în combinații insolite în cadrul versului. „L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poete, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase" *(Ibid.*, p. 366).

Atunci cînd mistica versului tradițional va fi depășită, cînd absolutul Ideii va prevala asupra idealului Frumuseții expresive, cînd Hegel îl va înlocui pe Wagner în prețuirea sa, ca în enigmaticul poem „Un coup de dés"..., Mallarmé va fi același sacerdot al cuvintelor : singulare, culese cu majuscule, ocupînd un rînd întreg sau aglutinate în stranii vrejuri verbale, ele vor fi tipărite cu caractere diferite, beneficiind de o *mise en page* extrem de rafinată, imitînd — după opinia uluită a lui Valéry — o hartă stelară. Explodînd în albul devastator al paginii, poemul nu mai trimite pînă la noi decît niște

epave ale discursului, vestigii ale unui corp de rostire care nu persistă atît în unitatea sa de sens, cît în dezmembrarea sa, în pulverizarea mădularelor sale, care apar și dispar, asemenea rămășițelor unui naufragiu al limbii.

A doua decadă a secolului nostru marchează o foarte explicită „poetică a cuvintelor în libertate", preconizată de italianul F.T. Marinetti și de futuriștii din jurul său. Cunoscutul *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) recomandă, pe rînd, distrugerea sintaxei, abolirea adjectivului și adverbului, dublarea substantivului, desființarea punctuației, analogia crescîndă și practica imaginii, negarea „literaturii eului" și, deci, înlocuirea psihologiei omului cu obsesia materiei, redarea ponderei (dar și a mirosului !) obiectelor, „desfrînarea" imaginației, promovarea urîtului (*il „brutto"*) în literatură, uciderea solemnității rostirii și, în fine, „dopo il verso libero, ecco finalmente *le parole in libertà*" (*I poeti futuristi*, Milano, 1912, p. 24).

Mărturisesc — poate ar trebui să spun : cu umilință — că poemele în franceză și italiană ale lui Marinetti nu mi-au dat prilejul nicidecum să remarc mult-trîmbițatele *parole in libertà*. Singurul futurist (trecător, de altfel) care s-a dedat jocului cu cuvintele a fost poetul Aldo Palazzeschi : evaziune completă din real, uzînd totuși de onomatopei ce trimit la obiectele din jur, gratuitate ludică, fantezie spirituală, ironie amară. Cea mai vestită poezie a sa, „Fîntîna bolnavă", începe așa : *Clof, clop, cloch, / cloffete, / cloppete, / clochete, / chchch.../ È giù nel / cortile, / fontana / malata ; / che spasimo / sentiral tossire ! Toscisse, / tossisce, / un poco / si tace. / Di nuovo/ tossisce. / Mia povera / fontana, il male / che' ai / il core mi premo...* Poezia română a experimentat ceva similar — ca pur joc verbal — odată cu Ion Barbu : *Cir-li-lai, cir-li-lai, / în copaie cînd te lai...* etc., etc.

Ar fi greșit și părtinitor să se înțeleagă emanciparea vocabulelor, în detrimentul discursului, precum și sonoritățile imitative, ca singura mostră de *inițiativă a cuvintelor*. După cum ar fi nedrept să se acorde acestei practici poetice doar orizontul de gratuitate, grație și fantezie a ludicului. Poezia barocă germană din sec. XVII a manipulat, cu voluptate, combinațiile insolite, poemele cu versuri lungi compuse doar prin parataxă, semnate, de pildă de Quirinus Kühlmann (1951—1989). Citez doar două versuri dintr-un sonet, intitulat „Al 41-lea sărut de iubire cerească. Alternanța lucrurilor omenești" : *Auf Nacht / Dunst / Schlacht / Frost / Wind / See / Hitz / Süd /*

Ost / West / Nord / Sonn / Feur / und Plagen // Folgt Tag / Glantz / Blutt / Schnee / Still / Land / Blitz / Wärmd / Hitz / Lust / Kält / Licht / Brand / und Noth.../. (Autorul acestă merită cîteva cuvinte în plus : cele 50 de sonete ce constituie *Săruturile iubirii cerești* sunt o construcție emblematică derivînd din *Ars Magna* a catalanului Ramòn Lull și din Jacob Boehme ; Kühlmann s-a crezut și s-a comportat ca un profet, ca un întemeietor al unei noi credințe ; poezia a fost pentru el un instrument magic de convertire a oamenilor ; considerat eretic, refuzînd să-și abjure opiniile și scrierile, a fost ars pe rug la Moscova în 1689).

În secolul nostru, în poemul „Phantasus" — compus din fragmente foarte diferite ca stil — Arno Holz ne blochează (sau ne stimulează ?) accesul la sens, prin versuri ca acestea : *Die alten / eisenholzlaffetigen / buckelbildrigen, buckleringigen, buckelschildrigen / Bronzekanonen, / Bronzehaubitzen, Bronzemörser, Bronzehaufnitzen / Bronzebasilisken / Bronzekartaunen / und Bronzefalkaunen / unten im Hafel werden / abgeprotzt...* Comentîndu-le, Käte Hamburger susține : fie că aici cuvintele sunt pretexte *(Vorwände)* pentru obiecte", fie că „obiectele sunt pretexte pentru cuvinte", în ambele cazuri „die Wörter sind der entscheidende Faktor" *(Die Logik der Dichtung,* Kett-Cotta, 1980, p. 227). Căci aici nu avem de a face cu o *Dinggedicht,* cu o poezie ce descrie un obiect, ca în „Fîntîna romană", de pildă, de Rilke, ci cu un *text* care în loc să ne pună în prezența unui obiect, ne somează prin cuvinte compuse care vizează doar, dar nu au, efectiv, un referent obiectual.

Critica din ultimii ani a subliniat o caracteristică pe cît de evidentă, pe atît de interpretabilă, a poeziei lui Georg Trakl : frecvența copleșitoare a unor cuvinte concrete, cu trimiteri la elemente autobiografice, poate ; a unor cuvinte ce revin mereu, care par să constituie un fel de rețea de prezențe obiectuale. În mod aparent paradoxal, un exeget ca Clemens Heselhaus a cutezat să afirme următoarele : „Inobiectivul *(das Ungegenständliche)* ar trebui să fie considerat ca modul de expresie caracteristic al acestei poezii" *(Apud* Wolfgang Preisendanz : „Disoluție și reificare în poemele lui Trakl", în revista *Sud,* nr. 73/74, anul 1987, p. 61).

Dincolo de substantivele mereu reluate, care formează un fel de nomenclator specific expresionist — Sora, Bătrînul, Orbul, Cerșetorul, Copilul etc. — se remarcă o serie întreagă de sintagme cu statut recurent : *die dunkle Rufe (strigătele con-*

fuze), das dämmernde Dorf (satul amurgind), ein schwarzes Pferd (un cal negru), die hyazinthenen Locken (buclele ca hiacintul), die gelben Blumen (florile galbene), das blaue Antlitz (obrazul albastru) in roter Flamme (în flacără roșie), mit dunklen Gesichtern (cu fețele întunecate) etc. — toate dintr-un singur poem — „Septemberabend" („Seară de septembrie").

Wolfgang Preisendanz susține că, în poezia lui Trakl, aceste sintagme — care nu sunt numai semne ale unui lucru sau ale unei stări de lucruri, ci sunt nume ale unor complexe de reprezentare *(Vorstellungskomplexe)* — „nu se mai coordonează la lucruri din realitate, ci ele însele, în calitatea lor de complexe de reprezentare, țin astfel loc de referință semantică" *(Ibid.,* p. 81). Reificarea din lirica trakliană este, așadar, nu un proces de numire a universului exterior, nici un sacrificiu al numelui în favoarea obiectului numit, ci un ecran verbal propriu poemului, constituind însăși substanța lui. După cum scrie Sartre, poetul și-a ales, o dată pentru totdeauna, atitudinea poetică, conform căreia nu folosește cuvintele ca semne, ci ca lucruri. Altfel spus, limbajul nu este înlănțuit de lucruri, ci își produce el singur lucrurile sale : cuvintele nu mai au funcție imitativă sau de reflectare, căci poezia nu se raportează la o realitate preexistentă, ci „numai la limba preexistentă a lumii și existenței". Pînă la urmă, autorul nu se sfiește să avanseze o idee dintre cele mai îndrăznețe : „Ar trebui să ne întrebăm în ce măsură situația poeziei moderne poate fi caracterizată prin supunerea la o dictatură a limbii al cărei rezultat e acela de a face din dimensiunea lingvistică a lumii, nu condiția, ci unica realitate a poeziei /.../ În felul acesta ar trebui să ne întrebăm asupra valorii de cunoaștere sau de autocomprehensiune a unei poezii care face din limbă însăși condiția posibilității a ceea ce e obiectiv" *(Ibid.,* p. 88).

Oare nu aceeași problematică ar trebui să ne ghideze, atunci cînd — revenind la poezia noastră — întîlnim prea-cunoscutele cuvinte cu statut recurent din lirica lui Bacovia : *plumb, amurg violet, sicrie negre, funerar vestmînt, copacii albi/copacii negri, ninge trist, materia plîngînd* etc., etc...? Cum să interpretăm asemenea sintagme : ca simple „pete de culoare" sau „accente" ale unui lirism de atmosferă ? ca semne verbale alt unor complexe psihice ? ca elemente de cod ale unor situații autobiografice ? sau ca evidentă proliferare a unor expresii care suplantează realul ? Oricare ar fi răspunsul, mi se pare neîndoios că ne aflăm în prezența unei masive *ieșiri din rînduri* a vocabularului, în fața unei evidente „mișcări

browniene" a elementelor frazei, — constelații verbale care apar, pentru a-l defini, pe firmamentul unui anume univers poetic.

Uneori, în secreta lor trufie de a se pune în lumină, cuvintele răsar nu din fondul de cuvinte al limbii proprii, ci din magazia universală a limbajelor, cu etimoane pure, ca reale moaște verbale. Poetul italian Guido Ballo, pentru a dezghioca valoarea cuvintelor, practică o poezie de radicale lingvistice. Iată poemul „Mâd" în care un discurs extrem de simplu devine extrem de complicat, dar și beneficiar al unei noi forțe de expresie, grație etimoanelor diverse, din felurite limbi, ale aceluiași cuvînt tematizat, care se ivesc ca niște celule originare, iradiante, într-o plasmă sentimentală : „Mâ mațer *mamă* mâmi / magma *măicuță : materia care rămîne dintr-o substanță stoarsă*, / mâdre mater *tu ai fost mereu / stoarsă* mâd mâdar *acum te odihnești / într-o criptă între oameni pe care nu-i / cunoști* mâyra mòdar mòther *tu / care-ți vrei fiii cu tine* mâter mâtri // mâtrem *ești singură într-o groapă / și n-ajută la nimic florile de pe lespede* / muotar mâi *gîndirea separată departe de alții / de copii* mùtter mathâir *ai fost / materia vie / sîngele respirația / fiilor tăi atingîndu-i* mâtra mâmi *cu mîinile* mât *ești mîna în aerul vieții / ideea-substanță care se înduioșează* mâir mâdar *ești covata înțeleasă / materia creatoare* matra *măsură* / mater meter *metru ordonatoarea* / mâ *acum ești singură în criptă* / mâmi matri mâdar..." Teribilă sugestie poetică, obținută prin promovarea — ca enclave în discurs — a unor simple cuvinte, prin insinuarea discretă a legăturilor semantice dintre vocabule — de la *mamă*, la *materie*, la *măsură*...

Mai puțin ispitită de experimentul pur, dar valorizînd totuși virtualități specifice ale limbii române, lirica noastră modernă se recomandă și ea prin încercări similare, de clară *inițiativă a cuvintelor :* de la eufoniile lui Dan Botta (*Eulalia : sunet-crin / Idol eleat sub geruri / Claros cu înel marin / Singur în mirate ceruri // Soare nins de acte reci / Dorice, prudente forme, / Pe orbite simple treci / Un liturgic somn de norme*) („Proemiu") ; la „tortura" lexicală a lui Emil Botta : forme prescurtate ca în Maramureș, citate latinești, calambururi neologistice, cuvinte obosite sau rare, superlative latinizante, expresii folclorice etc., etc. ; de la ingenios-pitorești, dar atît de bogați în sugestii poetice — atestînd infintele resorturi interioare ale *logosului* românesc — „monștri verbali" din *Zoosofia* lui Ion Gheorghe ; pînă la „principiile nenumite", adică la cuvintele

inventate, cu trimiteri alchimistice, ale semnatarului acestor rînduri, din poemul „Trei ipostaze ale mării" : alormul, palilumenul, efebiul, / *eticul* stirbol *asemeni unui* / *luceafăr nounăscut*, roronțiul *rumen*, / pulchridul, *ce străluce-n clipa morții* / *în irisul infantelor*, geralul, / *candidul* gril... etc., etc.

3. Inițiativa limbii

Oricît de numeroase ar fi, asemenea exemple nu pot totuși să zdruncine o dublă convingere, înrădăcinată în conștiința generală, și, adesea, supralicitată de poeți și critici : aceea că limbajul este un instrument pasiv și docil, și că adevăratul agent al limbii și vorbirii este individul uman (și, ca un corolar, că poetul — făuritor de opere ale limbii — apare ca un mic dar veritabil demiurg). Desigur, Victor Hugo laudă, ca nimeni altul, forța și expresivitatea cuvîntului *(Atotputernic ! iată cuvîntul, Nu-i o joacă ! / Cînd o greșeală-ncearcă pe om, el o dejoacă. / El este-n noapte fulger, și-n fructe vierme-avid. / El bubuie din trîmbiți, el zguduie un zid, / Și Balthazar se-nclină, și Ierihonul cade. / Fiind mulțime, una-i cu gloatele-n cascade. / El este viață, spirit, foc, germen, alizeu ; / Cuvîntul este Verbul, iar Verbu-i Dumnezeu)*, dar nu vede în el decît o unealtă a gîndirii umane, iar afirmațiile pe care le proferează, sunt, toate, făcute la persoana I : *Je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire. /.../ Je fis une tempête au fond de l'encrier /.../ Oui, je suis ce Danton ! je suis ce Robespierre ! /.../ Oui, c'est vrai, ce sont là quelques-uns de mes crimes. / J'ai pris et démoli la bastille des rimes...* („Réponse à un acte d'accusation"). Arghezi va formula afirmații similare în „Testamentul" său, cultivînd același orgoliu de practician al alchimiei verbale : *Am luat ocara, și torcînd ușure / Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure. /.../ Din bube, mucigaiuri și noroi / Iscat-am frumuseți și prețuri noi...* Chiar la Mallarmé, expresia „a ceda inițiativa cuvintelor" nu poate să aibă decît un sens figurat : versul este pentru el un „complement superior" al limbajului, tocmai pentru că „rémunère le défaut des langues", — defect ce constă în incapacitatea cuvintelor de a exprima lucrurile „par des touches y répondant en coloris ou en allure", adică în arbitrarul semnului lingvistic. (*Ibid.*, p. 369). Poetul este, astfel, un mare, inspirat *corector* al limbii.

Pentru ca *inițiativa cuvintelor* în poem să poată fi înțeleasă în adevăratul ei sens, cel propriu, trebuie să postulăm o *inițiativă a limbii în general*, în cadrul căreia raportul om/limbaj să suporte o radicală mutare de accent, o subordonare inversă. Această răsturnare copernicană a concepției comune despre limbaj a realizat-o gînditorul german Martin Heidegger, începînd cu *Sein und Zeit* (Halle, 1927) și, mai ales, continuînd cu *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (Frankfurt/Main, 1944) *Holzwege* (Frankfurt/Main, 1950), *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen, 1954) și *Unterwegs zur Sprache* (Pfullingen, 1959).

„Omul — spune gînditorul german — se comportă ca și cum el ar fi modelator și stăpîn *(Bildner und Meister)* al limbii cînd de fapt ea rămîne stăpîna *(die Herrin)* omului". Urmînd rezumatul succint pe care îl face un exeget, voi prezenta conivența heideggeriană între limbă și poezie în felul următor. Poezia e numirea care întemeiază ființa și esența tuturor lucrurilor în limbii ca poem originar, ca poem silențios al ivirii ființei. Puterea de a numi, care se exersează și se celebrează pe sine în poem /.../ constituie oarecum *materia* oricărei poezii. Că poezia se rostește pe sine în toată puterea sa rostind totodată lucrurile și diferența tăcută dintre lucru și lume, aceasta îi conferă grosimea unui sol, a unei temelii. Iată de ce Heidegger numește poezia *Ursprache*, «limba primitivă» a unui popor. Poezia e posibilitatea limbajului, după cum limba este primul poem. Poezia e numirea care întemeiază ființa și esența tuturor lucrurilor, nu printr-o supunere oarecare, ci prin aceea grație căreia se dezvăluie dintru început tot ceea ce noi dezbatem și tratăm mai tîrziu în limbajul cotidian. /.../ Poezia începe prin a face posibil limbajul." *(Approche de Hölderlin, p. 189)*. „Această *Ursprache* care este poezia își trage caracterul său «originar» din faptul că ea *re-spune* poetul nu face decît să *nachsprechen*, să vorbească *în urma limbajului)* ceea ce limba a adus în mod tăcut în deschidere. Poemul originar *(Urdichtung)* nu e altceva decît adunarea limbii rostind ființa lucrurilor. E deschiderea primordială, Sacrul, care este primul poem, «poemul anterior oricărei spuneri *(das unvordichtbare Gedicht)*, care a depășit deja în rostirea sa *(überdichtet)* orice rostire poetică». Acest poem inițial, silențios, care în *Approche de Hölderlin* este echivalent cu Sacrul înțeles ca *partage* între oameni și zei, devine în *Unterwegs zur Sprache* diferența mută între lucru și lume («rezonanța tăcerii») pe care o adăpostește limba. De aici,

derivația următoare : *Urdichtung* (poemul Sacrului sau «rezonanța tăcerii», *Gelaüt der Stille) Ursprache* (poezia exprimată) *Alltagsprache* (limbajul cotidian). Poetul nu face decît să răspundă *(ent-sprechen)* esenței limbajului care este acea putere de a face să se nască înaintea oricărei vorbiri corespondența între lucru și cuvînt. Limbajul ordinar implică o dublă degradare, o dublă pierdere față de poemul silențios al limbii și față de poezia care este ecoul ei fidel. În măsura în care face manifestă propria sa putere de a numi, poemul revelează «temelia purtătoare» care e limba, temelie prealabilă istoriei, întrucît orice eveniment se va înscrie în ea : «Poezia e temelia purtătoare *(tragende Grund)* a istoriei»... «Poeții *consacră solul*»" (Michel Haar : *Le chant de la terre*, L'Herne, Paris, 1985, pp. 222-223).

Această — cu totul sumară și, desigur, insuficientă — prezentare a gîndirii despre limbă și poezie a lui Heidegger, îmi va permite, totuși, să susțin adevăratul sens al *inițiativei limbii* în lirica modernă.

Cea dintîi manifestare activă a limbajului în poem ține de aspectul sensibil al vorbirii, de materialitatea unei *voci*. După cum subliniază gînditorul german, în acest „sensibil" nu încetează „să răsune și să apară un sens". E vorba de acel sens prim — antepredicativ — al lucrurilor lumii, sens care ajuns la expresie verbală cristalizează ca semnificație. Corporeitatea limbajului „măsoară amploarea spațiului de joc *(Spielraum)*" între pămînt și cer : limba ca „sens sensibil" egalează întreaga sferă a ceea ce apare, a ceea ce se arată. „Bineînțeles *vocea* poeziei nu e dată de poet, ci e o tonalitate care vine din partea ființei, din partea limbii. Ea este un acord : *Die Stimme stimmt*", scrie Heidegger *(Unterwegs zur Sprache*, p. 208). Tot de materialitatea limbii ține puterea ei de a numi : adică, nu de a da nume unui lucru deja existent, ci de a lăsa „să apară o limită *Aufriss)* între ceea ce e non-spus și ceea ce e spus", între ceea ce se ascunde și prezența în deschidere a lucrului. „Cuvîntul e ceea ce determină ca un lucru să fie un lucru" *(Ibid.*, p. 218) Dar nu e vorba de o inițiativă a cuvintelor — cum dorea Mallarmé — ci de puterea de a se manifesta a lucrurilor înseși : poezia permite limbajului să se reîntoarcă spre primordiala sa putere de a chema, de a evoca. A vorbi, înseamnă a asculta limba : a repeta *(nachsagen)* rostirea ei *(Sage)*, dînd glas sonor secretului pe care ea îl tace. Inițiativa limbii se manifestă, așadar în poem ca adevăr al arătării *(Zeigen)*, al lăsării să iasă din ascundere ceea ce este. Încă o deosebire față de Mallarmé -

nu „floarea *absentă* din orice buchet", adică *ideea* ei, ci floarea „prezentă", *concretă* dintr-un buchet este ceea ce realizează poemul. Magie evocatoare ? Mai curînd — cum s-a remarcat — asceză și mistică, întrucît poetul se deposedează de sine, se șterge în fața unei vorbiri care se rostește prin el.

Inițiativa limbii rezidă, așadar, într-o atitudine care îngăduie să iasă la iveală ceea ce se află în ocultare : prin vorbire un sens al lucrurilor ajunge la semnificație ; mai bine zis, semnificațiile, care există în lucruri, se preschimbă în cuvinte care — cum spune în *Sein und Zeit* (p. 171) — parcă cresc spontan pe ele : *Den Bedeutungen wachsen Worte zu*, într-un proces în care nu omul e donator de sens. Pentru ca „micul cuvînt *este*" — formă a lui *a fi*, verbul atît de disprețuit de Valéry — să capete el însuși sens, și să devină instaurator de Ființă, esența limbajului trebuie numită printr-o vocabulă care să sugereze întreaga lui „desfășurare" ; de aceea, Heidegger o va numi *die Sage* (care înseamnă deopotrivă : „legendă", „mit", „zvon", „spunere", „vorbire", „rostire"). În acest nume, după părerea gînditorului, ar răsuna nu numai ce se spune *(das Sagen)*, ci și tot ce s-a spus vreodată *(ein Gesagtes)* și ceea ce urmează să se spună *(das zu-Sagende)*. În lumina unei atari „desfășurări", se operează analiza poemului lui Stefan George „Cuvîntul", — analiză și interpretare prea cunoscute pentru a le relua aici. Concluzia lor pune în valoare o esențială *inițiativă a limbii :* donator de sens, agent ontologic este cuvîntul, nu poetul : *Kein ding sei, wo das wort gebricht* (după cum se știe Stefan George nu folosea majuscule pentru substantiv).

De aici, rezultă, pentru poezie, ca un corolar, un al treilea pas al *inițiativei limbii :* anularea diferenței subiect/obiect, eu/lume ; și, deci, a manipulării limbajului ca instrument de exteriorizare a unui conținut psihologic. Toată lumea cunoaște superba poezie a lui Lucian Blaga „De rerum natura" : *A căzut pe lucruri rouă / sau e numai o părere ? / Poate că le plînge fața / de-o lăuntrică durere. / Bate-o inimă în lucruri ? / Preajma ocupînd-o-n pîlcuri / n-au și ele gînduri, patimi ? / Fără ochi se uită-n lume / purtătoarele de tîlcuri, / născătoarele de lacrimi...* Mai puțini cunosc, însă, versurile lui Rainer Maria Rilke din *Elegiile de la Duino* (îndeosebi a VII-a și a VIII-a), unde lirismul constă în celebrarea înfiorată tocmai a acestei copătrunderi între om și natură, între eu și non-eu. Unitatea pierdută, a omului cu Totul înconjurător, se regăsește — susține poetul—grație unei retrageri în cea mai intimă și profundă interioritate : *Nicăieri, iubito, lumea nu va fi ca în-*

lăuntrul nostru (Nirgends, Geliebte, wird die Welt sein als innen). Viața / noastră în preschimbare se duce. / Și mereu mai împuținat dispare ce-i în afară (das Aussen)... Această întrepătrundere între înlăuntru și înafară Rilke o numește *Weltinnenraum* — „spațiu interior al lumii" *(Durch alle Wesen reicht der eine Raum : Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still durch uns hindurch...).* Un comentator al lui Rilke insistă asupra importanței acestui „spațiu pur" la poetul german, scriind : „Spațiul pur este *telos*-ul fără formă și fără limite al liberei expansiuni a lucrurilor. El este o libertate altfel decît cea umană, care e „afirmare înghețată, insulară" a unui subiect ; ea este „plenară și fără măsură : libertatea ca element". (Roger Munier : *Parcours oblique*, Paris, 1979).

Există între Rilke și Heidegger similitudini uimitoare. Așa cum poetul recunoaște că „înlăuntrul" posedă caracteristicile lui „înafară" *(păsările care zboară liniștit prin noi* sunt indicele unei deschideri extatice a eului spre lume și a pătrunderii lumii în eu) ; așa cum pentru el spațiul exterior devine indiscutabil un „pro-iect" al individului uman ; la fel, pentru gînditor, omul *(Dasein)* nu este deloc „o interioritate monadică închisă, separată de tot ceea ce i-ar fi «exterior»", nu există exterioritate și interioritate pentru om, deoarece, prin însești esența sa, *Dasein* se definește ca *In-der-Weilt-sein* și *Mit-sein :* omul este întotdeauna și în mod natural „în afara sa", adică în imediata vecinătate a ceea ce înțelege și resimte, lîngă lucrurile și existențele a căror grijă o are ; căci „die Substanz des Menschen ist die Existenz" *(Sein und Zeit*, p. 212)

Realizarea unei atari libertăți, a unei asemenea fuziuni între individ și Tot ține, mai ales, de capacitatea de *a vedea*, de dimensiunea imagistă, figurală, a limbajului : virtute care nu e chemată să creeze un dublu al realului ,nici să se istovească în *mimesis*, ci să lase lucrurile însești *să se arate*. Imagiștii anglo-saxoni au intuit această activă îngăduință a limbii față de natura *monstrativă* (nu : demonstrativă !) a lucrurilor. Unele propoziții ale poetului T. E. Hulme par să anticipe pe Heidegger : „We must judge the world from the status of animals, leaving out «Truth» /.../ Animals are in the same state that men before symbolic language was invented" (*Apud : Imagist Poetry*, London, Penguin Books, 1972, p. 31). Ezra Pound, la rîndul său, subliniază programul imagiștilor : „Presentation rather than representation", pentru că „The image itself is the speach. The image is the word beyond formulated language" (*Ibid.*, p. 33).

Anulînd limita dintre eu și lume, limbajul duce — în poezie — la una din modalitățile ce stăpînesc azi în lirica modernă : lirismul impersonal. Există vreo altă confirmare, mai spectaculoasă, a axiomei heideggeriene : „Limba vorbește" ?... Într-o scrisoare din 1912, către un prieten, George Trakl spune în legătură cu un poem la care tocmai lucra : „În forma aceasta este mai bun decît în versiunea inițială, pentru că este impersonal și depășind peste măsura de mișcări și viziuni. Sînt convins că în această formă universală poemul va semnifica mai mult și-ți va spune mai multe decît prima lui schiță care comporta ceva strict personal". De ce această fugă de subiectivitate, mai ales din partea unui poet expresionist ? Comentînd rîndurile lui, Wolfgang Preisedanz scrie : „Aceste cîteva cuvinte mi se par a caracteriza distanța care separă cele două poeme *Verfall* („Ruină") și *Landschaft* („Peisaj"). De fapt ele caracterizează un spațiu în care o mulțime de mișcări și viziuni se întîlnesc ca model de universalitate, și în care se afirmă corelația între o dimensiune impersonală și una universală. În aceeași scrisoare Trakl vorbește de continua tendință care-l împinge să se supună necondiționat obiectului reprezentării *(dem Darzustellenden)* și să dea adevărului ceea ce aparține adevărului. Dar ce semnifică acest *Darzustellende ?* În cazul unui poem ca «Peisaj», am riscat ipoteza conform căreia se vede acolo un model polivalent al unei polarități polivalente. Pentru a zugrăvi un asemenea sens al universalului, nu te poți întemeia pe normele trăirii personale și ale lumii exterioare. Numai limba condiționează posibilitatea obiectului *(Gegenständliche)*. Faptul de a considera limba ca unica condiție a posibilității obiectelor mi se pare a corespunde cu ceea ce sugerează conceptul de reificare pe care Max Imdahl încearcă să-l ilustreze cu ajutorul picturii" (*Sud*, art. citat, p. 77). Deși aceste rînduri nu spun exact ce spune Heidegger (la gînditorul german, nu dezvăluirea depinde de limbă, ci — dimpotrivă — rostirea are nevoie de domeniul dezvăluirii, al dez-ocultării : numai acolo unde domnește acesta, un lucru oarecare poate deveni dicibil, vizibil, monstrabil, perceptibil... — Cf. Marlène Zarader : *Heidegger et les paroles de l'origine*, p. 176), — ele recunosc ceea ce ne interesează aici : *inițiativa limbii*.

În cartea sa *Wer bin Ich und wer bist Du ?* (Suhrkampf. 1973), consacrată volumului *Cristale de suflu* de Paul Celan filozoful critic Hans-Georg Gadamer interpretează, între altele, poemul „Wortschüttung", deosebit de interesant pentru problematica limbajului poetic : *Revărsare de cuvinte, vulcanică,* /

suprainvuietată de mare. // Sus, / adunătura care se umflă / a contra-creaturilor : ea / pavoazează — ilustrație și imitație / se încrucișează zadarnic la întîmplare. // Pînă ce tu lansezi luna cuvintelor / grație căreia se întîmplă / miracolul reflux / și craterul cu / amprente de inimă / descoperit adevărește originile, / regalele / nașteri... Poemul pare să reia, sub forma unei „arte poetice", teza heideggeriană despre vorbărie ca limbaj inautentic *(ilustrație și imitație)*, despre limbajul esențial al poeziei *(luna cuvintelor)*, despre limba originară ca limbă a Ființei, care instituie o reală „dinastie" a vocabulelor *(adevărește originile, / regalele / nașteri)*. Deși s-ar părea, la prima vedere, că acel „tu" din textul lui Celan nu poate să fie decît poetul, și că, deci, lansarea planetei de cuvinte *(Wortmond)* ar ține de o inițiativă personlă, a eului creator, Gadamer arată că această inițiativă aparține, de fapt, limbajului, nu omului : „Limbajul «tău» este limbajul lui Tu care proiectează luna cuvintelor în afara sa, nu este așadar limbajul unui poet, al acestui poet ca atare, ci apariția limbajului însuși, a adevăratului limbaj, luminos și rotund. Acesta mătură orice falsă mărturie, adică o face să dispară în așa fel că ea nu mai lasă nici o urmă" (pp. 113-114).

Dar, atunci, ce rol mai are poetul cu ideile și sentimentele sale ? Mallarmé însuși, care prețuia ca nimeni altul inițiativa poetului, face totuși o mărturisire emoționantă, după criza spirituală prin care a trecut în anul 1866 : „Eu sunt acum impersonal, nu mai sunt acel Stéphane pe care l-ai cunoscut, ci o aptitudine pe care o are universul spiritual de a se vedea și de a se dezvolta prin ceea ce a fost Eu". T. S. Eliot susține : „The emotion of art is impersonal". Această afirmație coincide întru totul cu teza unui limbaj care nu mai e instrument de expresie, ci un ecou al rostirii esențiale a Ființei. Caracterizînd o trăsătură importantă a liricii moderne, privită ca „o sărbătoare a intelectului", ea ne trimite la distincția heideggeriană între *Stimmung* (dispoziție. atmosferă, stare de spirit), de o parte, și *Erlebnis* (experiență trăită) sau *Gefühl* (sentiment), de altă parte. Ceea ce filozoful numește *Stimmung* are un caracter existențial, adică ontologic, nu psihologic. Înseamnă că această *Stimmung* se referă deopotrivă la eu și la lume, dar în primul rînd la lume. Ce este ea ? Este o *tonalitate* pe care o percepem, dar nu ca vibrație personală (a corpului și sufletului nostru), ci ca stare a lumii, ca arie (în sens muzical) a ceea ce ne înconjoară : este caracterul neprevăzut cu

care ne surprind lucrurile. Fără această surpriză, fără această mirare, noi n-am ajunge la cunoaștere, pentru că dorința de a cunoaște e stîrnită și întreținută tocmai de această *Stimmung*. Romanticul Eichendorff spune că un cîntec doarme în orice lucru, pe care poetul e chemat să-l trezească cu bagheta sa magică. Personal, împărtășesc opinia lui Heidegger că există o emoție trează a tuturor lucrurilor lumii, și că tocmai această *Stimmung* constituie vibrația lirică, acea *Grundstimmung* pe fondul căreia se profilează orice sentiment personal. Așa-numita „lirică a obiectivității" vrea „să prindă" exact această *tonalitate* care se află *împrejurul* nostru, nicidecum *în* noi. *Stimmung*, totuși, nu diferă de sentiment ; dar e un sentiment non-intențional, un afect care nu se raportează explicit la eu, pe care nici un subiect individual nu-l poate reclama ca fiind al său. Exprimarea lui este tocmai acea *voce* anonimă celebrată de Valéry în finalul poemului „Pythia". Specific omului este faptul de *a se găsi (sich befinden)* tot timpul în mijlocul acestei melodii a lumii, care îi armonizează *(stimmt)* și îi determină *(bestimmt)* stilul și maniera de a fi, așa cum zice filozoful, și cum îl rezumă comentatorul său Michel Haar. Lirica modernă e plină de o afectivitate ce consistă în a lăsa lucrurile *să fie* ceea ce sunt, *să se arate* așa cum sunt, în a sta continuu în *ascultarea* lor.

Voi releva, în fine, un alt tip de *inițiativă a limbii*, pe care o cunosc foarte bine poeții ce nu se închină idolului unei închipuite originalități : e vorba de tradiția literară, de sfera atît de solicitantă a culturii. Sfera aceasta nu trebuie înțeleasă ca ceva inert, ca ceva pasiv, ca un simplu depozit care păstrează fie opere definitiv clasate și căzute în uitare, fie forme de expresie ieșite din uz sau tocite prin abuz, fie „metafore albe" (cum ar spune Nietzsche), fie precepte celebre sau locuri comune, fie moaștele venerabile care se numesc etimoane verbale. Dimpotrivă : ea trebuie concepută ca o rezervă — care mereu iese din... rezervă — a limbii. De ce n-ar fi așa ? În *Wahrheit und Methode*, Hans-Georg Gadamar scrie : „Ceea ce s-a fixat prin scris s-a detașat de contingența originii sale și de autorul său și s-a eliberat pentru o nouă relație. Concepte normative ca opinia autorului sau comprehensiunea lectorului originar nu reprezintă, în realitate, decît un vid care se umple după voia circumstanțelor înțelegerii" (p. 243). Eu aș adăuga : o atare operă a devenit un lucru natural, grație acelui proces istoric prin care, pentru omul modern, cultura

devine zi de zi natură. Nu există poet adevărat care să nu fi simțit cum un text literar sau filozofic — celebru sau obscur — i s-a propus într-un mod absolut imperios, ineluctabil, parcă rostindu-se din cea mai strictă intimitate a sa, și somîndu-l să-i dea o replică. Evident, în felul acesta, un nou ciclu al creației reîncepe.

Iată perspectiva în care intertextualitatea însăși intră într-o altă lumină ; ea nu se definește ca un simplu raport, stimulator prin imitație, parafrazare, parodiere etc., între un text deja existent și un al doilea ce se va țese pornind de la cel dintîi ; ea nu mai măsoară exclusiv capacitatea mimetică sau reactivă a unui scriitor, și nici nu mai maschează „originalitatea" lui reală. Ea reprezintă acum una din întîlnirile pe care limba și le dă cu vorbirea, deci cu propria sa virtualitate : una din modalitățile în care o operă literară, încheiată și clasată, devenită — să zicem — un obiect de muzeu, intrată în rîndul a ceea ce aș putea să numesc „natura" culturii, — își manifestă totuși potența auto-resurecției, inerția primară — specifică oricărei opere — de a da cuvîntul unui sens al lumii ; cu alte cuvinte, — așa cum spune undeva Husserl — „nu supraviețuire, care este o formă ipocrită a uitării, ci o nouă viață, care este forma nobilă a memoriei".

Pentru poet, vorbirea apare exact așa cum o concepe Toma din Aquino : ca lumina, în elementul căreia, grație căreia toate culorile devin vizibile. In ce sens ? Ce anume devine evident în vorbire ? Nicidecum spiritul, căci cuvîntul nu este o expresie a spiritului ; devine evident lucrul văzut, căci vorbirea dă glas stării de lucruri care umple spiritul. „Starea de lucruri gîndită *(species)* și vorbirea sunt doi termeni strîns uniți", spune Gadamer prezentînd concepția tomistă despre limbaj.

* * *

Desigur, una din cele mai ciudate concluzii ale acestui excurs teoretic este aceea de a-l regăsi pe poet — așa cum vrea Heidegger — în imediata vecinătate a filozofului, vorbirea poematică și vorbirea gînditoare crescînd, ca două trunchiuri, din aceeași tulpină. Oare se poate accepta o asemenea proximitate peste arcul unei ireductibile prăpăstii ? Dacă limbajul nu este un instrument al gîndirii, cum mai poate fi poetul plasat în vecinătatea gînditorului ?

Elucidarea analitică a acestor nedumeriri depășește ambițiile articolului de față. Voi spune doar că în măsura în care omul — filozof și poet — ascultă limba, el ascultă rostirea esențială a Ființei : „die Sprache ist das Haus des Seins". Parafrazînd o locuțiune celebră, voi spune că ființa umană poate atinge acest titlu de supremă modestie : de *a lua măsura* lucrurilor, însă *nu de a fi* ea însăși măsura lor.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lirism și exhibare de sine

Asemeni *imitației* — care punea, încă din Antichitate, problema raportului între artă și obiectul ei —, *exhibarea* — care, mai aproape de interesul spiritului modern, ridică chestiunea relației între artă și autorul ei — ar putea să constituie tema unui important capitol de Estetică. Rîndurile ce urmează nu vor aborda decît un singur aspect al acestei problematici, — acela privind poezia lirică.

Raportul între poezie și subiectul ei, între operă și eul liric al autorului, ar putea fi descris destul de simplu, dacă acest eu ar fi o realitate bine definită, adică dacă s-ar situa la același nivel psihologic. Se știe, încă de la Proust, că între *eul profund*, cel care produce opera de artă sau cartea de poezie, și *eul social*, cel care circumscrie comportamentul exterior, de zi cu zi, al autorului în mijlocul semenilor săi, există o diferență categorică : cel dintîi este într-adevăr *eu creator* de operă ; al doilea nu este decît reprezentantul său în societate ; primul rămîne obiectul de predilecție al cercetărilor filozofice și, mai ales, critice ; al doilea întreține doar pasiunea iscoditoare a biografilor. Odată cu Jung, eul adînc, producător de operă artistică, devine de-a dreptul *eu abisal* ; atît de abisal, încît încetează de a mai fi personal, pentru a se comporta conform unor scenarii determinate de anumite arhetipuri colective.

Pe de altă parte, eul scriitorului nu poate fi niciodată rupt complet de realul din jur, iar raportul eu/non-eu, relația subiect/obiect diferă profund de la un creator la altul ; proiecție aproape fabuloasă a sinelui însuși asupra lumii din jur, această percepție conjugată — de real și totodată de imaginar — constituie întotdeauna o pecete diferențială. John Keats (care, vorbind despre Byron, zicea că acesta „descrie ceea ce vede, în timp ce eu descriu ceea ce imaginez") mărturisea următoarele : „Dacă o vrabie vine înaintea ferestrei mele, eu particip la exis-

tența ei și ciugulesc din pietrișul de pe alee". Este poziția unui romantic care ține să se delimiteze de un alt romantic. Dar pînă unde merge această „participare" la lume a eului poetic ? La Georg Trakl, o asemenea participare capătă, deasupra oricărui nivel psihologic, o coloratură metafizică. În unul din cele 3—4 aforisme pe care le-a notat, poetul austriac scrie : „Erwachend fühlst du die Bitternis de Welt ; darin ist alle deine ungelöste Schuld ; dein Gedicht eine unvolkommene Sühne" („Devenind conștient, simți amărăciunea lumii ; în aceasta constă toată irezolvabila ta vină ; iar poezia ta o incompletă ispășire"). Voi mai cita și pe Hugo von Hofmannsthal, a cărui poziție pare a fi puțintel diferită. „Nu sunt oare simțămintele, presimțirile, toate adîncile și tainicele stări ale vieții interioare împletite în mod straniu cu un peisaj, cu un anotimp, cu o calitate a aerului, cu o respirație ? /.../ Noi nu ne posedăm pe noi înșine (Wir besitzen unser Selbst nicht). Emoțiile noastre se întorc îndărăt, cele care, cîndva, mai demult, și-au avut cuibul aici. Dar ,oare se întorc chiar ele însele ? Nu e mai curînd doar progenitura lor care se vede împinsă din nou aici, de un obscur sentiment natal ? Oricum, e de-ajuns, ceva se reîntoarce îndărăt. Și ceva se întîlnește în noi cu altceva. Noi nu suntem decît un porumbar (Und etwas begegnet sich in uns mit anderen. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag)".

Iată, așadar, trei tipuri distincte de raport al eului cu lumea : tipul clasic, sau neoclasic, al lui Hofmannsthal, în care lirismul trăiește din schimbul nemijlocit de curente afective care, pornind de la subiect, întîlnesc obiectul, și apoi se reflectă, încărcate de calitățile lumii exterioare ; tipul romantic, reprezentat de John Keats, în care eul participă total la substanța și aventura realului din jur ; și, în fine, tipul expresionist, întruchipat de Trakl, în care eul ia asupra sa vina metafizică a lumii întregi. Din aceste trei tipuri de raport între subiect și obiect rezultă trei tipuri de poezie lirică : pentru poetul neoclasic, lirismul devine o „înscenare" — cum a arătat, într-un faimos eseu, „Hofmannsthal și timpul său", Hermann Broch — ; adică desfășurarea unui *joc între eu și lume* ; pentru poetul romantic, lirismul se arată a fi *proiecția nemijlocită a eului* asupra lumii, adică o adevărată redimensionare a universului ; pentru poetul expresionist, lirismul devine *ispășire personală*, în subiect, *a unei culpe universale*, a lumii obiective.

Fără îndoială, în fiecare din aceste trei modalități poetice intră o cantitate variabilă de intenții — mai mult sau mai puțin manifeste — de exhibare a eului. Sinceritatea, spontaneitatea,

simplitatea cu care sufletul romantic individual se dizolvă, se substituie sau, în orice caz ,ia parte la aventurile unui *Weltseele,* ne pot face să credem că lirismul lui Keats, de pildă, ar fi exhibare totală și pură. Dialectica „înscenată" subiect/obiect ne sugerează că, în *Jugendstil,* de exemplu, lirismul ar tinde să-și facă ecran sensibil din lumea exterioară : adică să permită, în egală măsură, eului și non-eului să-și joace, fiecare, șansele proprii în textul poetic : poezia apare, astfel, ca un spațiu scenic în care eul și lumea se prezintă ca personaje. Totala asumare a culpei metafizice a lumii de către eul poetului expresionist pare să indice că, aici, omul care vorbește, poetul, autorul așadar, nu are nimic de exhibat, întrucît totul — inclusiv viața morală — se află de cealaltă parte, adică în lume : în toată opera sa poetică, Georg Trakl nu a folosit decît de două ori cuvîntul *eu (ich).*

Ce simple ar fi lucrurile, dacă ele s-ar prezenta într-adevăr în felul acesta ! Dar iată că lirismul de tip obiectiv, rostit tot timpul la persoana a III-a singular, al lui Trakl, se arată a fi de asemenea apanajul unui poet ca Mallarmé, al cărui eu personal pare total abolit îndărătul elementelor de reprezentare, și în legătură cu care critica foarte modernă vorbește despre un așa-numit „*moi* zérologique" (Cf. Julia Kristeva : *La révolution du langage poétique).* Or, există oare o mai mare diferență de stil poetic, de univers liric, decît între impersonalismul lui Mallarmé (la care universul material concret, exterior, se „vaporizează" mereu, în care poetul urmărește, de pildă, nu floarea reală, ci aceea „absentă din orice buchet", — cum însuși zice) pe de o parte ; și lirismul obiectiv al nefericitului Trakl (la care aparent simpla prezentare a realului — cu peisajele sale vesperale, cu tipologia umană dezolantă : Bolnavul, Muribundul, Cerșetorul, Bătrînul, Criminalul, Omul beat, Sora etc., cu permanenta obsesie a prăbușirii, descompunerii și morții — pare să disloce în întregime orice prezență și confesiune a omului), pe de altă parte ?

Și totuși, un critic ca Charles Mauron ne arată că eul profund al lui Mallarmé palpită, secret, în fiecare text al său, oricît de impersonal și hermetic. În ce ne privește, simțim noi înșine, fără îndoială, că — împotriva aparențelor textului — nici o confesiune rostită direct, la persoana I nu e mai cutremurătoare decît „tablourile" fals obiective, fals descriptive ale lui Trakl din „De profundis" : *Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt. / Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht. / Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten um-*

kreist. / Wie traurig dieser Abend. (E o mireşte, pe care cade o ploaie neagră. / E un copac cenuşiu, care se înalţă acolo singuratic. / E o şoaptă de vînt, care dă tîrcoale colibelor goale. / Ce seară tristă.).

Aici, poetul pare a fi, textual vorbind, cu desăvîrşire absent.

Avem, însă, dreptul să apropiem, pe baza asemănărilor de text şi pe baza examinării raportului subiect/obiect, lirica unui Mallarmé — unde eul biografic şi eul literar par a se afla, totuşi, în total şi definitiv divorţ, unde arta, poezia în special, are un caracter irevocabil fictiv, este aşadar un artefact, şi nicidecum un document de viaţă — de lirica unui Trakl, unde — dimpotrivă — totul pare document autentic al unui destin tragic, deşi nu întîlnim nici un element tipic confesiv ? Ce înseamnă, de fapt, impersonalitatea unuia, şi ce înseamnă impersonalitatea celuilalt ? Unde este, aici, exhibarea, şi cît de adîncă este ea ? Unde, şi cît de profundă, este exprimarea unui *Erlebnis*, a unui eveniment trăit cu mare intensitate şi în adîncime ? Presupunînd că elementul autobiografic ar putea fi eliminat, în mod conştient, din poezie, oare nu reintră biografismul, în mod necesar şi clandestin, pe o altă cale, de pildă, pe cale onirică ? Se pot, oare, separa în mod radical un eu abisal de o parte, şi un eu social de altă parte ? Nu e cazul să ne amintim aici de concepţia, atît a lui Coleridge cît şi a lui Baudelaire, conform căreia fantezia — facultate creatoare de ireal — intervine ca un al treilea factor (de mediere ? de accentuare a opoziţiei ?) între evenimentele şi decorurile vieţii, şi sistemul de legi ale creaţiei artistice ?

Personal, consider lirismul drept o modalitate tipic confesivă, fiind o rostire la persoana I, fie că această persoană se auto-numeşte prin pronumele personal *eu*, fie că se ascunde îndărătul unui personaj (care, de altfel, poate să fie chiar un lucru ; un copac, de pildă, la Trakl). În treacăt fie spus, în latină cuvîntul *persona* înseamnă, în primul rînd, *mască a actorului*. Separaţia între autor şi personajul său este întotdeauna relativă, tocmai pentru că — la nivelul scriitorului în general — autobiografismul devine o simplă lume de semne, cu care orice poet poate să se joace după bunul său plac, odată ce respectă regulile artei sale. E destul să ne amintim ce a fost în stare să facă Dante, în *Divina Commedia*, din galeria de personaje reale contemporane lui ; ce ierarhie de tărîmuri, de puteri şi de tronuri, a putut să eşafodeze folosind materialul incandescent al

unui *Erlebnis* personal : plumbul politic, grație unei transmutații artistice de tip alchimic, a devenit aur mistic.

Iată de ce nu cred că există lirism în care să nu se manifeste, într-un fel sau altul, tendința unei exhibări de sine a autorului. Are, însă, acest adevăr general importanță pentru poemul liric însuși, în raportul pe care textul îl va întreține cu cititorii săi ? Hermeneut al poeziei lui Paul Celan, Hans-Georg Gadamer ar răspunde categoric negativ la o asemenea întrebare în cartea sa *Wer bin Ich und wer bis Du?*, analiza cîtorva poeme din volumul *Cristale de suflu (Atenkristall)* este precedată de o scurtă introducere, din care citez : „Cînd poetul ne comunică motivele personale și ocazionale, el face să basculeze pe latura personală și contingentă ceea ce și-a găsit echilibrul sub forma unei construcții poetice, deși acest element personal și contingent nu se află în ea. E drept că în fața unui poem hermetic cifrat, suntem adesea stînjeniți, cînd e vorba de a-l interpreta. Dar chiar dacă rătăcim necontenit în compania unui poem, ajungem totuși întotdeauna să ne dăm seama de propria lui slăbiciune și, atunci cînd înțelegerea e cantonată în nesiguranță și aproximație, totuși poemul este acela care ne vorbește, chiar și în această incertitudine și aproximație, și nicidecum un individ care ne încredințează intimitatea experiențelor sale trăite sau a sentimentelor sale. Un poem care se refuză și nu aruncă nici o lumină dincolo de el însuși mi se pare întotdeauna mai semnificativ ca întreaga claritate care se acumulează în noi datorită simplului fapt că un poet ne garantează ceea ce voia să spună".

Voi remarca, la rîndul meu, că — în pofida declarației lui Goethe, potrivit căreia toate poeziile sale ar fi „ocazionale" — lirica lui este o superbă mostră de lirism impersonal : faimoasa „Elegie", oricît de legată de episodul amoros de la Marienbad, o dovedește. Un poet modern ca T. S. Eliot pledează, în toate eseurile sale, pentru acest tip de poezie ; iar portughezul Fernando Pessoa face această declarație lirică de principiu : *Scriu simulînd și mint, / Zic ei. Dar nu-i așa. / Eu pur și simplu simt / Cu-imaginația. / Resping, deci, inima.*

Dar, de ce această tendință de impersonalizare, odată ce motorul oricărui lirism stă în subiectivitate ? Răspunsul mi se pare simplu : un *Erlebnis* ca atare, adică o experiență de viață strict personală, în cea mai nudă intimitate a sa, este în mod evident necomunicabilă. Particularul absolut ține de zona inefabilului, a netransmisibilului : el nu poate să devină obiect de comunicare interindividuală, pentru că eul strict personal este

de tip monadic : nu trimite nimic înafară (decît sunete ori gesturi nearticulate) și nu receptează dinafară nimic (decît un „text" de gesturi cifrate, al cărui cod încă nu-l posedă). În momentul în care „gesticulația" sa afectivă se articulează, pe de o parte, iar „gesticulația" obiectivă din afară i se descifrează, pe de altă parte, acest fapt — care e condiția *sine qua non* a oricărei comunicări — se petrece cu prețul abolirii unicului, a hiperindividualului, a experienței personale. Cum este posibil acest lucru ? Și, mai ales, cum se înfăptuiește el, fără ca să afecteze autenticitatea experienței pe care o comunică ?

Explicația stă în climatul firesc, astăzi, al oricărui om de litere, climat care — aș putea să spun — constituie baia lustrală de fiecare zi a oricărui poet : contaminarea de cultură. Trăind — ca moment al unei desfășurări genetice — de mii de ani în cultură ; săvîrșind — conștient — un act voit cultural, eul personal al poetului de azi — eu care, totuși, nu e niciodată strict individual, întrucît, prin inconștientul său, posedă rădăcini implîntate într-o imensă zestre genetică de experiență de viață general-umană, cristalizînd în diverse și extrem de felurite arhetipuri, — *Erlebnis*-ul poetului se contaminează, inevitabil, de întreaga cultură a umanității. În felul acesta, eul său abisal nu iese niciodată la iveală *despuiat*, din adîncurile misterioase ale etajelor inferioare ale psihé-ei umane, ci apare de fiecare dată *travestit :* el îmbracă diverse costume, de tip arhetipal, de tip colectiv, de tip istoric, de tip convențional-artistic, de tip simbolic etc. ; și, în felul acesta, adică drapat în ele, — și *numai drapat în ele* — se poate prezenta în fața lumii pentru a se face înțeles ; numai travestit în felul acesta, el devine exprimabil în limbajul artei sale care — putem susține — este întotdeauna, prin regulile pe care le implică — un limbaj de o anumită generalitate. Încît, chiar și atunci cînd ne întîlnim, de pildă, cu un tip de *poésie pure* — așa cum a teoretizat-o și practicat-o Valéry însuși —, nu avem nicidecum de a face cu o abolire a eului, ci doar cu deghizarea unui personal într-un eu universal : omul Valéry era prea pudic, pentru a vorbi în numele — și numai în numele — său personal, și de-aceea a încercat să vorbească în numele umanității. Iată, aici, — pudoarea deplină, ca formă a supremei prezumții !

Atunci cînd, realmente, vrea să scape din plasa realului imediat poetul cade fatalmente în plasa unui întreg univers de simboluri : acestea apar, în locul său, pe scena poemului liric, și-l exprimă la modul indirect, exact prin gesturile cu ajutorul cărora se prefac că-l suprimă.

Ajungem în felul acesta la problema adevărului poetic. Întrebarea, dramatică în felul ei, este următoarea : oare nu există în marea lirică a lumii, un *adevăr imediat al trăirilor autentice*, încercate și exprimate de anumite suflete sensibile pînă la tragism, de la Sappho la Emiliy Dickinson, de la Pindar la Hölderlin, de la Shelley la Eminescu ? Oare poetul liric — *horribilis dictus* — minte ? Totul să fie numai ficțiune, simulare, pseudo-sinceritate ? Numai iluzii ale fanteziei sale, numai ingenioase jocuri de cuvinte ? O simplă *ars combinatoria* în spațiul infinit al limbajului ?

Ideea mea este că, la acest stadiu al penetrației culturii în straturile cele mai largi ale omenirii, și mai ales în lumina culturii poetice de care nu se mai poate dispensa nici un adevărat bard, trebuie să ne resemnăm a recunoaște un principiu : acela că poetul liric *nu exprimă adevăruri* ale vieții sale personale și ale lumii sale limitate, ci *produce de fiecare dată măști ale adevărului lumii și vieții*. Exhibarea de sine o poetului liric se face întotdeauna pe o scenă de cultură, adică într-un cadru de ficțiune și convenție — *fictiv* fiind, aici, antonim la *natural* — cu ajutorul unei recuzite proprii de costume și decoruri general-valabile, pe care și-o creează *ad hoc*, pentru fiecare situație lirică în parte, și prin intermediul unui întreg sistem de semne, al unui vast cod — care nu există niciunde în stare de natură, dar i se oferă zilnic în stare de cultură.

De dragul unor asemenea măști, ce reprezintă principiul însuși al lirismului, adesea ființa poetului, eul său adînc și creator devin multiple : poetul este prin definiție o ființă plurală. Nu există oare cel puțin patru măști ale adevărului poetic la Hölderlin : una a poemelor de tinerețe, scrise în maniera retoric-avîntată și în climatul moral al lui Schiller ; a doua cea exprimată prin *antike Strophen*, care acoperă adevărul fidelității față de zei a Eladei dispărute ; a treia, cea a „cîntecelor patriotice" care divulgă simultan prezența unei patrii și absența sacrului în contemporaneitate ; și a patra mască, tragică dar și copilărită, a adevărului lui Scardanelli, adică a sufletului purificat prin nebunie... ? N-a dat oare chip concret și individualizat măștilor sale Fernando Pessoa, grație heteronimilor săi ? Oare nu există doi Rimbaud, unul al poemelor bete de imagism, obținute prin „dereglarea tuturor simțurilor", și celălalt — al refuzului imaginii, din *Les Illuminations* ? Și oare n-avem noi, românii, un triplu poet în Ion Barbu : un expresionist de tip vitalist, un hermetizant obsedat de simboluri geometrice și mistice și un ludic de factură aproape fol-

clorică jonglînd cu sensurile cuvintelor și cu aura lor extrasemantică ?

În ultimă analiză, tocmai acesta mi se pare a fi reconfortantul paradox al poeziei lirice : lirismul este mărturisire de sine, dar mărturisire impersonală, care grație artificiului său inevitabil întreține secretul inviolabil al ființei personale a poetului și al Ființei lumii ; lirismul este chemat să ascundă și mai mult ceea ce dezvăluie, *să sporească un mister*, cum ar zice Lucian Blaga. Poetul liric este singura creatură care, în aparenta sa sinceritate, nu-și exhibă decît pudoarea. Tot ce cade sub limita acestei „sincerități simulate" rămîne un simplu document existențial, care poate să onoreze viața, dar care nu poate să intereseze arta.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY

Lumea ca text, textul ca lume

Acum aproape douăzeci de ani, cititorul interesat de noutăți putea să găsească, în primele pagini din *Semeiotiké*, aceste rînduri fals-resemnate, involuntar-premonitorii : „Se face simțită lipsa unui ansamblu conceptual, care ar accede la particularitatea «textului», i-ar degaja liniile de forță și mutație, devenirea lui istorică și impactul asupra practicilor semnificative“ (p. 19). Mă întreb : ce ar scrie Julia Kristeva, astăzi, parcurgînd lista celor peste douăzeci de termeni — deveniți „de specialitate“ — din care se compune (deocamdată !) „sfînta familie“ a Textului ? Dacă singura condiție, pentru o disciplină ambițioasă de a se constitui efectiv ca *„știință“*, ar fi un atare „ansamblu conceptual“, obținut printr-o prolifică derivare a unui termen-matcă (designînd chiar „obiectul“ de cercetat), în jurul căruia propriile-i odrasle s-ar grupa pentru „a face sistem“, — atunci *semiotica literaturii* se poate considera, în momentul de față, întemeiată, aproape ca o „strenge Wissenschaft“.

Ce desuet, ce romantic, ce naiv și simplist sună azi în urechile noastre cuvîntul *subtext*, introdus, cu decenii în urmă, de regizorul K. S. A. Stanislawski, în munca actorului de teatru !... Între timp, spre stupoarea cititorului de rînd, diverse prefixe (mai ales) și sufixe, utilizate generos și abil, au dat naștere unei întregi pagini terminologice, unui nomenclator cu ușoară rezonanță ezoterică : *co-text* și *con-text* (creați de Teun A. van Dijk), *geno-text* și *feno-text* (introduși de Julia Kristeva), *cultural-text* (I. Lotman), *doi-text* (Maria Corti), *epitext onomatext, supratext, texto-lect, intertexto-lect, grafotext, antologicotext, bibliotext, syntext* (pagină utilizați de Jean Ricardou), *arhitext, metatext, transtext, paratext* (lansați de Gérard Genette), *infratext* (opera comună a lui Gervais-Vidal-Bourque). Și, poate, mai există și alții... La prima vedere, o atît de

prodigioasă germinație lexicală poate să dea impresia unei proliferări fastidioase, a unui dezmăț nominalist. Dar, la o examinare mai atentă, fiecare din aceste concepte noi pare să acopere foarte bine, și în mod exclusiv, diverse realități textuale care, altfel, n-ar putea să fie numite, în diferența lor specifică. Iată de ce socotesc de folos să elucidez, mai ales pentru mine însumi, accepția unora din acești termeni, — aceia care dau, de pe acum, impresia de a deveni instrumente de lucru obligatorii.

În fond, pentru a-și permite o asemenea disociere în sfera semantică a propriului ei obiect ; mai mult : pentru a și-o formula ca o necesitate proprie imperioasă, vechea „știință" a textului, în combinație cu lingvistica, n-a făcut decît să ia în serios o metaforă umanistă tradițională — „lumea ca text" — și apoi, s-o răstoarne pur și simplu în contrariul ei — „textul ca lume". În felul acesta, *Textul* și-a cucerit, brusc, cea de a treia sa dimensiune.

Lumea ca Text.

„Cînd asculți mișcarea intimă a vieții, schimburile ei minuțioase, cînd încerci să-ți imaginezi capacitatea ei inventivă servindu-se de alfabetul materiei, de acest abecedar care o precede cu cîteva miliarde de ani, cînd observi devenirea unei celule vii și formarea de ansambluri din ce în ce mai complexe pe baza acelorași elemente conform unei combinatorii infatigabile — pentru a ajunge la un mamifer dotat cu puternicul mijloc de acțiune care este «organul» gîndire-limbaj —, se întîmplă ca la o cotitură privirea îmbrățișează deodată vaste peisaje care se desfășoară asemenea unei scrieturi, text fremătător al unei permanente deveniri, mergînd de la semnul simplu la pagina cea mai elaborată și întorcîndu-se îndărăt. Scriitură care este sumă de limbaje ce se țes și se transformă, și a cărei mișcare, al cărei sens, a cărei devenire s-ar afla în materia sa însăși. Și ce este această materie, ce este materia lumii ? Joc de forme, păstaie goală. Iar noi, oare noi suntem altceva decît figuri ale acestui joc straniu și gratuit, cuvinte ale unui limbaj pe care nu-l vorbește nimeni ?" Aceste rînduri ale poetului Lorand Gaspar, din *Approche de la parole* (Paris, Gallimard, 1978, p. 9), exprimă perfect viziunea generală asupra lumii a secolului nostru, saturată de știință (autorul, el însuși, este medic chirurg) : vechiul simbolism conținut în ex-

presia *Liber Mundi* este evacuat, atît de implicația religioasă, cît și de inevitabilul ezoterism (islamic, rozecrucian sau alchimistic), pentru a ni se prezenta ca un simplu *text* anonim al naturii. Iar acesta e privit în sine; în materialitatea sa semiotică, în textura semnificanților săi, fără a genera întrebări cu privire la un ipotetic autor (Creator al Lumii), la un eventual mesaj divin (Revelația), la o presupusă finalitate (Logosul apocaliptic) : — text fără referent, limbaj în care numele nu s-au dezlipit încă de lucruri. Iar poetul-om-de-știință continuă : „Eu nu văd nici o întrerupere între limbajul materiei, cel al vieții, discursul omului și cel al societății. Nivele de emergență, de vitalitate și de uscăciune, de maladie poate, ale unei unice vorbiri *(parole)* care se manifestă în semne discontinui, prinse în jocul unei formidabile combinatorii, un joc căruia ele îi furnizează în același timp materie, regule și energie ; text, sinteză și scriitură. Umblînd pe granița schimbării, îngroșată de o sumă incomparabilă de elanuri și eșecuri, omul care vorbește în uzură percepe în sine mișcări, obscurități care găuresc o clipă curgerea sîngelui, fulgerul unui nerv, o claritate ce palpează brusc carnea oarbă. Iar el limbajul trece fără discontinuități de la discursul monoton al polimerului nucleic la cel care se naște pe limba sa, care curge în scriitură. Și în el totul vorbește fără frontiere“ (p. 12.)

Să notăm că, deocamdată, acest Text al Lumii va transmite, începînd cu Mallarmé și ajungînd pînă la semioticienii din zilele noastre, scriiturii moderne, mai ales poeziei, absența Autorului, a Subiectului : Textul se vrea impersonal și anonim. „Une ordonnance du livre de vers point innée et partout, élimine le hasard, encore le faut-il pour omettre l'auteur“ și „admis le volume ne comporter aucun signataire“, scrie autorul lui *Igitur*. Iar una din tezele fundamentale ale Juliei Kristeva o constituie teoria „subiectului zerologic“. În același timp însă, este evident, tot împreună cu Mallarmé, că Lumea nu poate să devină Text (cel puțin, text *poetic)* decît prin abolirea caracterului ei de existență naturală, limbajul poeziei constînd tocmai în „la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire“. Comentînd acest pasaj, Maurice Blanchot subliniază : „La poésie ne répond pas à l'appel des choses“ *(Le livre à venir,* Paris, Galimard, 1959, p. 328).

Așadar, revanșă reciprocă : Lumea eliminînd Autorul, iar autorul eliminînd Lumea ? Așadar, beneficiu exclusiv al unui „ensemble des rapports existants dans tout“, care ar urma să

fie Cartea, care ar vrea să fie Textul ?... În orice caz, pe acest drum al negativității — o negativitate care, repudiind gramatica logică, expurghează Opera (ca să vorbim încă în termeni compromiși, ei înșiși repudiați... !) de cei doi referenți care o delimitau : de o parte, Lumea cu multiplicitatea ei de Lucruri ; de altă parte, Autorul cu forța sa centripetă, ordonatoare și tiranică — pe acest drum se va constitui *Semiotica*, domeniu al autocreației semnelor, în care Textul vrea cu orice preț să fie, deopotrivă, teritoriu, constituție și monarh absolut.

Excesivă, o atare viziune e, fără îndoială, utopică. Chiar dacă poezia „deconstruiește" realul ; chiar dacă expresia personală se detașează de eul poetului, pentru a cristaliza într-un „lirism obiectiv" ; chiar dacă universul poetic formează un domeniu al imaginarului, Textul nu se poate smulge total din propriile-i condiții generative, din propriile-i determinații. Mai întîi, el posedă — nu poate să nu aibă — o pre-istorie a sa, antepredicativă, antepoematică, pe care critica tradițională a înecat-o, în general, în apele tulburi ale cercetării biografice, sociologice, psihanalitice etc., recuperînd-o, aproape mecanic, — și în orice caz, sub forma cauzalității — la nivelul semnificațiilor. Realitate explicativă, pe care Maria Corti o reintroduce, totuși, în limbajul ei tehnic, prin termenul de *avant-text*. Referindu-se la poetica atît de interesantă a unor texte indiene, dar și la teoreticieni și poeți ca Pierre Sylvain Filliozat, Paul Valéry, René Char, Boris Pasternak, Gottfried Benn etc., semioticiana italiană vorbește despre o „anume densitate a cuvîntului poetic" care ar fi „strîns legată de procese pretextuale" (Principiile *comunicării literare*, București, Univers 1981, p. 104). Conceptul desemnează, așadar, momentul extrem de important, care nu poate fi neglijat, cînd poetul se află în pragul „intrării în joc", cînd stă în fața actului creator de poezie.

Apoi, dincolo de semiotica poeziei, în cadrul problematicii generale a proceselor comunicării verbale, unde un *model* eficient nu poate să omită o *semantică formală*, adică o teorie a referinței, — cercetătorul danez Teun A. van Dijk a creat doi termeni noi : *co-textul* (care ar corespunde tradiționalului „context" pe care-l știm din chiar vorbirea zilnică), și *contextul*. Acesta din urmă se definește drept „grupul tuturor factorilor relevanți ai procesului comunicării (sau ai actului vorbirii) care nu sunt proprietăți ale textului (discursului, însuși" (*Apud* Carmen Vlad : *Semiotica criticii literare*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1982, p. 45). Ceea ce ara-

tă clar că, pentru semiotică în general, „unitatea «text» nu se reduce la suma subunităților propoziții/fraze, ea fiind dirijată și de reguli specifice care-i conferă valoarea unui «semn global» sau «supersemn», și, în același timp, pretinde cuprinderea unor factori inexistenți în gramatica propozițională" *(Ibid.*, p. 45).

În al treilea rînd (dar, ca importanță, nu ultimul), strategia constitutivă a Textului pare a fi ghidată de o fermă lege a degajării, a desprinderii, pe linia comunicativă și expresivă a subiectului, de o triplă „tiranie", mult iubită de teoriile poetice vechi : de *sacralizarea* subiectului drept centru Unic al rețelei ; de *magia* transformatoare de real a discursului poetic ; și de *efectul* literar, „frumos", al plăcerii estetice, oferite cititorului. Refuzîndu-se, astfel, față de tot ce depășește propria-i rețea verbală, Textul își refuză chiar Lumea ca Text, înțeleasă în „grosimea" ei naturală de referent al limbajului : refuz al nivelului *mimesis*. În schimb, exultanță a nivelului *semiosis*, se concepe pe sine însuși ca zămislit exclusiv de o „lume a textelor". *Intertextualitatea* — axiomă a Semioticei — afirmă clar, pe urmele lui Bakhtin : „Orice text se construiește ca mozaic de citații, orice text este absorbție și transformare a altui text. În locul noțiunii de intersubiectivitate se instalează aceea de *intertextualitate*, iar limbajul poetic se citește, cel puțin, ca dublu" *(Semeiotikè*, Paris, Seuil, 1969, p. 85).

Iată însă că, după Gérard Genette, e posibilă o noțiune mai largă, mai complexă decît cea a intertextualității... „Textul — spune el — (nu) mă interesează (decît) prin *transcendența* sa *textuală*, adică prin ceea ce îl pune în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte. Eu numesc aceasta *transtextualitate*, și înglobez în ea *intertextualitatea* în sens strict (și «clasic» de la Julia Kristeva), adică prezența literară (mai mult sau mai puțin literală, integrală sau nu) a unui text în altul ; citatul, cu alte cuvinte convocarea explicită a unui text prezent și totodată distanțat prin ghilimete, este exemplul cel mai evident al acestui tip de funcții, care comportă multe altele. Numesc, de asemenea, prin termenul, ce se impune (după modelul *limbaj/metalimbaj)* de *metatextualitate*, relația transtextuală care unește un comentariu cu textul pe care-l comentează : toți criticii, de sute de ani, produc *metatext* fără să știe... /.../ Alte feluri de relații — în mod esențial, cred, de imitare și de transformare, despre care pastișa și parodia pot să ne dea o idee, mai curînd două idei, foarte diferite deși prea adesea confundate, sau inexact deosebite — le voi bo-

teză neavînd alt cuvînt, ca *paratextualitate*. (...) În fine, propun (fără omisiune) această relație de includere care unește orice text cu diversele tipuri de discurs cărora le aparține. Aici vin genurile, determinările lor deja întrezărite tematice, modale, formale și altele (?). Să numim aceasta, ca de la sine înțeles, *arhitext*, sau *arhitextualitate*, sau simplu *arhitextură*" (*Introduction à l'architexte*, Păris, Seuil, 1979, pp. 87—88). Astfel, după Genette, obiectul Poeticei nu ar mai fi textul, ci *arhitextul*: ansamblul categoriilor generale, sau transcendente — tipuri de discurs, moduri de enunțare, genuri literare etc. — pe care le pune în lumină fiecare text în parte. După cum mărturisește, autorul acestei cărți nu dorește deloc să se înscrie în cîmpul nou al studiilor semiotice, ci „să deschidă drum, fie chiar la modul ironic, unei eventuale teorii generale a formelor literare".

Nu același lucru înțelegea, cu un deceniu și jumătate în urmă, Julia Kristeva prin termenul de *intertextualitate*. Bizuindu-se îndeosebi pe exemplul lui Lautréamont, ea vedea în limbajul poetic „un dialog al textelor"; „Orice secvență *se face* în raport cu o alta provenind dintr-un alt corpus, în așa fel că fiecare secvență e dublu orientată: spre actul reminiscenței (evocare a unei alte scrieri) și spre actul somației (transformarea acestei scrieri). Cartea trimite la alte cărți, și prin modul de a le soma (*aplicație* în termeni matematici) dă acestor cărți un nou fel de a fi, elaborîndu-și astfel propria semnificație" (*Semeiotikè*, pp. 120—121). În felul acesta, textul devine o „scriitură-lectură". *Cînturile lui Maldoror* și *Poeziile* lui Lautréamont se construiesc avînd în structura lor texte străine, față de care ele funcționează ca replici, ca parafraze. „Interlocutorul fiind un text, subiectul este de asemenea un text: o poezie personală-impersonală rezultă de aici, din care sunt alungate, odată cu subiectul—persoană, subiectul psihologic, descrierea pasiunilor fără concluzie morală (372), fenomenul (405), accidentalul (405). «Va primi răceala maximei!» (408). Poezia se va construi ca o rețea axiomatică indestructibilă («firul indestructibil al poeziei impersonale» 384), dar destructivă («Teorema e batjocoritoare din fire», 413)" (*Ibid.*, p. 121). Autoarea nu se sfiește să citeze, la loc de cinste, acea propoziție a lui Lautréamont, care într-o cultură ca a noastră sună, vai! atît de batjocoritor-actual: „Le plagiat est nécessaire".

Textul ca lume

Ar fi incorect, ar fi simplist să credem că, abordînd aspectul *intra*textual al unei scrieturi, am traversat o graniță fermă, care l-ar despărți în mod categoric de aspectul ei *inter*textual : cele două sintagme-imagini utilizate aici, și anume : „Lumea ca Text" și „Textul ca Lume", nu delimitează două cîmpuri diferite care s-ar opune reciproc. Dimpotrivă : ele sunt complementare, luminînd același fenomen, Textul, în raport cu cercetarea lui pe orizontală, o dată, sau pe verticală, a doua oară. Propoziția „textul este o lume" nu e posibilă decît în funcție de corelata ei „lumea este un text". Iată de ce, formulînd axioma intertextualității, Kristeva se grăbește să-i asigure Textului dimensiunea adîncimii, adică *intertextualitatea:* disciplina pe care o propune ea, *Semanaliza*, se sprijină tocmai pe această sondare pe verticală a semnului lingvistic.

Pentru a se vedea în ce măsură *intra-* și *intertextualitatea* se află continuu întrețesute într-un text, e suficient să prezint un alt termen de semiotică, cel de *hipogramă*, creat — după modelul saussurian — de către Michael Riffaterre *(Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1978, pp. 39, 41 și 42—65). De data aceasta, noțiunea nu face parte din „sfînta familie" semantică a Textului, dar constituie un instrument operatoriu eficace în analiza textualității. Producția semnului poetic — susține Riffaterre — are loc grație unei *derivații hipogramatice :* „un cuvînt sau un grup de cuvinte este poetizat, atunci cînd trimite la (iar, dacă e vorba de un grup de cuvinte, se modelează pe) un enunț verbal preexistent". Astfel, celebrul vers al lui Baudelaire, din poemul „Hymne à la Beauté" : *O Beauté, monstre énorme, effrayant, ingénu !...* trimite la versul lui Virgiliu : *monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum.* M. Riffaterre explică : „Punerea împreună a lui *monstre, énorme, effrayant* are ca hipogramă presupozițiile cuvîntului nucleu, *monstre.* Unirea între *monstre* și *beauté* derivă dintr-un clișeu sau un ansamblu de clișee fondate pe reunirea a doi poli opuși, al căror exemplu clasic este Frumoasa și Bestia *(la Belle et la Bête)*" (p. 42). Tipurile hipogramei sunt : semn și presupoziții, clișee (sau citate) și sisteme descriptive.

Să revenim, însă, la semanaliză : aceasta — susține inventatoarea ei — se deosebește de semiotică întrucît nu blochează prin „semn" studiul practicilor semnificante, ci descompune „semnul" : deschide înlăuntrul lui un nou înafară, un nou

spațiu „de *situri* răsturnabile și combinatorii, spațiul *semnificanței*" „Textul — scrie Kristeva — nu e un *fenomen lingvistic*, altfel spus, el nu e semnificația structurată care se prezintă într-un corpus lingvistic văzut ca o structură plată. El este *reproducerea* sa *(son engendrement)*: o naștere înscrisă în acest «fenomen» lingvistic, în acest *feno-text* care este textul tipărit, dar care nu e lizibil decît atunci cînd urcăm din nou *vertical* prin geneza 1. categoriilor sale lingvistice, și 2. topologiei actului semnificant. Ceea ce se deschide în această verticală este operația (lingvistică) a generării feno-textului. Vom numi această operație un *geno-text*, dedublînd astfel noțiunea de text în feno-text și geno-text (suprafață și fond, structură semnificativă și productivitate semnificantă)". *(Semeiotike*, p. 219).

Explicitarea celor două noțiuni, Julia Kristeva o va amănunți în *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974 (pp. 83—86). Oricît ar părea să indice un spațiu *intra*textual, *geno-textul* este, de fapt, o arie *extra*textuală : el se constituie din zestrea personală a unui subiect (producător de text) pe cale de a se realiza ca atare. Actul de naștere al geno-textului e de proveniență psihanalitică : „Ceea ce am putut să numim *geno-text* va cuprinde toate procesele semiotice (pulsațiile, dispozițiile lor, decupajul pe care-l imprimă asupra corpului, și sistemul ecologic și social care împrejmuie organismul : obiectele din jur, raporturile pre-oedipiene față de părinți), dar de asemenea apariția simbolicului (emergența obiectului și subiectului, constituirea nucleelor de sens, relevînd o categorialitate : cîmpuri semantice și categoriale) /.../ Genotextul va fi deci singurul transport de energii pulsaționale organizînd un spațiu în care subiectul nu e *încă* o unitate separată care se va estompa pentru a lăsa loc simbolicului, ci în care acesta se *zămislește (s'engendre)* ca atare printr-un proces de *frayage* și de *marques* sub constrîngerea structurii biologice și sociale". El constituie baza *feno-textului*, care nu e decît „limbajul ce servește comunicării și pe care lingvistica îl descrie drept «competență» și «performanță». (...) Feno-textul e *o structură*, el ascultă de regulile comunicării, presupune un subiect al enunțării și un destinatar. *Geno-textul* e un proces. În metalimbaj, am putea să spunem că geno-textul ține de topologie, în timp ce feno-textul ține de algebră. Ce utilitate are această disociere? Autoarea îi recunoaște, pe de o parte, provizoratul și schematismul ; pe de altă parte, conside-

ră utile aceste concepte ca „instrumente didactice" care ar permite specificarea modalităților semnificante.

Un ultim termen, din șirul celor citate la început, mi se pare că merită o atenție aparte : *infratextul*. Noțiunea a fost lansată în revista „La nouvelle barre du jour", mai 1981, — o excelentă publicație lunară care apare la Outremont (Québec), hotărît orientată spre fenomenul modern al scriturii — poezie, proză, critică. Trei articole furnizează arhitectura de idei: „L'infratexte, mode du géno-texte ou fantasme de lecture" de Jean-Pierre Vidal ; „de l'angrais Duchamps de l'infratexte" de André Gervais ; și „L'Economie infratextuelle" de Ghislain Bourque. Va fi, însă suficient să mă refer la cele cîteva „propositions initiales", care preced cele trei eseuri, pentru a accede la semnificația noului element terminologic.

Infratextul vrea să pună în lumină „fața ascunsă" a unui text, adică să divulge o structură de adîncime a textualității. E vorba, așadar, de o prezență *intra*textuală ; dar ea denotă, în același timp, un raport *inter*textual, ba chiar *trans*textual, deoarece structura prezentă — invizibil — în text provine fie din alt text, fie din afara textelor scrise : de pildă, din vorbirea uzuală. Deși exemplele sunt alese cu precădere din domeniul literaturii și picturii (suprarealiste), infratextul nu ține exclusiv de orizontul literaturii, ci poate fi depistat în orice secvență comunicativă. Structura de adîncime a infratextului se caracterizează prin prezența, mascată chiar de text, a unora din elementele următoare : 1. un *raport trecut sub tăcere (rapport tu)* între două cuvinte (de ex., într-o discuție, cînd cineva pronunță cuvîntul *sou* [para], trezește asocierea cu *rime* [rimă], datorită versurilor arhicunoscute : *Ah ! qui dira les torts de la Rime / Quel enfant sord ou quel négre fou / Nous a forgé ce bijoux d'un sou...)* ; 2. o *metaforă îngropată* în text *(métaphore enfouie)* ca în versurile mallarmeiene : *La chevelure volu d'un flamme à l'extréme / Occident de desirs pour la tout déployer...* (unde ingambamentul „l'extrême Occident" aduce la suprafață imaginea, uitată, din limbajul uzual „extremul Orient", marcă a solarității) ; 3. un *joc de cuvinte explicit* (în *Chants de Maldoror*, I, strofa IX, textul : „Vieil océan aux vagues de cristal, tu ressembles proportionnellement à ces marques azurées que l'on voit sur le dos meurtri des *mousses*. Tu es un immense *bleu* appliqué sur le corp de la terre"..., conține o diseminare metaforică bazată pe următoarele jocuri de cuvinte : *mousse* = spumă a mării, *mousse* = mus, marinar novice ; *bleu* = albastru, *bleu* = vînătaie,

bleu = recrut, echivalent terestru al lui mus. Autorii scriu : „Astfel, deci, pe de o parte, cîmpul paradigmatic deschis de «vague» (val) a produs infratextul «la mousse» (spuma mării), din care «le mousse» (musul) a devenit explicit. Pe de altă parte, cîmpul sinonimic al lui «mousse» (mus) a capturat în infratext «le bleu» (recrut) din care apare omonimul (adică *bleu* = vînătaie, *n.m.)* care, în textul vizibil, indică contuzia („La nouvelle barre du jour", p. 33).

Abordînd domeniul teoretic, cei trei autori notează succint următoarele : „Aşadar, anumite texte produc *un travail de leur marge*. Această margine nu e locul unei acţiuni a determinărilor ideologice sau pulsaţionale, ci de asemenea — şi mai ales — a unor forţe langagières, «a ceea ce s-ar putea numi *les trois C de l'impensé* : lupta de Clasă, pulsaţiile Corpului, materialitatea Codurilor», cum zice Jean Ricardou /.../ Filigran, subtext, alb pe negru, dublură, ne-rostit, — ceea ce dintr-un text, constitutiv, lipseşte — iată ce numim noi infratext. Alt text (ocult sau ocultat) sub text, locuri comune sau formule (în sens algebric sau chimic) care-l «cifrează», însoţindu-l, relansîndu-l, designîndu-l. Sub text, dar nu în afara textului, transmis în text prin echivalenţe, *travaillant selon le mode de sa disparition*". (Ibid. pp. 11—12). Apar, astfel : plagiatul, în sensul de captare şi reluare a altor texte literare sau paraliterare, anterioare sau contemporane (şi, aici, din nou, e citat Lautréamont ...) ; revirginizare a limbajului *(donner un sens plus par aux mots de la tribu* — Mallarmé), în sensul relansării, în aria scripturală, a „vorbirii moarte" din limba cotidiană ; anagrame, de tipul celor cercetate de Saussure.

În fine, se elaborează chiar o tipologie a infratextului : 1. — *Infratext intratextual* (sau simplu) care relansează punctează, dublează, în general cu cîte un cuvînt, local, textul. 2. — *infratext intertextual* care dublează, în general cu mai multe cuvinte, ici-colo, textul / El poate să fie : 2.1. anonim (locuţiuni consacrate, proverbe, locuri comune etc.) ; 2.2. non anonim (vers, strofă, poem ; frază, paragraf, capitol ; titlu etc.) ; şi 3. — *infratext metatextual* care „se designează pe sine ca infratext şi/sau designează textul : fie ca localizare a sa actuală, fie în mecanismul său actual".

Salvarea din prea-seriosul (citeşte : ridicolul) unui asemenea joc verbal este aceea de a-l trata cu propriile sale mijloace. Autorii par să aibă umor, întrucît — fie chiar într-o notă de subsol — scriu cu dezinvoltură : „De l'infratexte à l'ultratexte, aussi (enfin) comme de l'infrarouge à l'ultraviolet,

comme de l'infrason à l'ultrason. *Spectre* textuel, comme spectre solaire et sonore. La colique vocabulique est un effet de l'indigeste nommé texte" *(Ibid.,* p. 14).

Etalarea unui nomenclator textier, ca și examinarea citorva concepte explicativ-operatorii din Semiotică, a pornit, evident, dintr-o simplă plăcere de a urmări o impresionantă (dacă nu și alarmantă) proliferare verbală. Și totuși...

Și totuși, la capătul acestor rînduri extrem de sumare, nu mă pot împiedica de a încerca, și mai explicit, să desprind mișcările strategice prin care Semiotica tinde spre cucerirea unui statut științific, spre o completă autonomizare. Rezultatele acestei analize nu mi se par, sincer vorbind, prea optimiste : noua disciplină e încă departe de țelul urmărit, reprezentantele celorlalte discipline, limitrofe, considerîndu-se și acționînd încă aici, în „imperiul semnelor", ca la ele acasă. Concesiv, *avantextul* Mariei Corti lasă încă vechilor discipline ale cercetării procesului creator aria unei pre-istorii — personale, totuși — a nașterii operei de artă : Autorul n-a dispărut încă, el continuă să fie agentul „țesător" al texturii, „țesut" el însuși într-o rețea întreagă de determinări biologice și sociale. *Con-textul* lui van Dijk se înscrie pe aceeași linie a recunoașterii unei imposibile autonomii absolute a Textului : „supersemn", acesta cuprinde și „factori inexistenți în gramatica propozițională". Odată cu axioma *intertextualității* — comună tuturor semioticienilor — Textul încearcă să scape, simultan, atît de locutor (Autorul său), cît și de Referent (captat prin *mimesis, : hipograma* lui Michael Riffaterre, *geno-textul* Juliei Kristeva, *infratextul* propus de cei trei din Québec, — toate acestea marchează diversele grade în care Textul tinde să nege Lumea exterioară, pentru a se auto-impune ca o altă lume, născută, crescută și existînd — ca element într-o și ca replică la — o Lume a Textelor preexistente. De fapt, Textul este — și a fost tot timpul — privit ca o Lume în sine, care depășește logica realului ; dar acest lucru, Poetica l-a spus de mult timp, firește fără a se folosi de aparatul nominal de mai sus și fără a se considera — decît la modul figurat — o... știință. *Arhitextul* lui Gérard Genette se propune ca metatext al unei asemenea, variate și sistematizate, taxinomii textiere.

Dar iată că tot acest vocabular, ingenios, sugestiv și — la urma urmei eficace, în sens restrins, aplicat, de investigare în profunzime, în „grosimea" Textului, nu izbutește totuși „să prindă" ceea ce și-a propus, în primul rînd și în esență : *procesul* însuși al apariției texturii literare. Căci — mi se pare

evident — vocabularul acesta se izbește de o realitate de netrecut : Textul nu poate fi surprins în chiar actul *țeserii* sale; el e accesibil numai ca produs finit, ca *țesut*. A-l nega sau a-l „descentra", pe de o parte, pe „țesător" (cu universul său interior cu tot) ; pe de altă parte, a contesta substanța, caracterul de lucru *(chose)* al produsului, cu dimensiunea sa de sens cu tot, mi se pare a rămîne unul din acele acte — complementare — de tip negativ care izvorăsc dintr-un sentiment, saturat de prea-plin, al unei inevitabile afirmații universale. Pînă la urmă, cu sau fără agent personal, Textul răspunde, totuși, unui tacit apel al Lucrurilor, formă mascată a apelului Ființei.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY

Prezența poeziei, poezia prezenței

Anticipînd, încă de pe acum, încheierea acestei expuneri, mi-aș permite să reamintesc ceea ce, în general, se știe : anume că, dacă în istoria culturii europene demersul filozofic a fost acela care a formulat prima, cea mai netă și cea mai gravă contestare a poeziei, și a rolului poetului în cetate, tot filozofiei i-a rămas sarcina de onoare — pe care de altfel și-a îndeplinit-o — de a reabilita poezia, prin fundarea teoretică a verbului poetic și a funcției aparte pe care o deține poetul. Denigrarea și glorificarea poeziei și a sacerdoților ei se desfășoară, istoric vorbind, între Platon și Heidegger ; principial, între sistemul metafizic al Ideilor pure, pe de o parte, și meditația asupra Ființei *(das Sein)* în diferența ei ontologică față de ceea ce ființează *(das Seiende)*, pe de altă parte. Puțini, poate chiar dintre servitorii Verbului, își dau seama cît *partipris* se ascundea în verdictul, aparent fără apel, al lui Platon ; după cum poate și mai puțini cunosc, deocamdată, măsura și fermitatea cu care gîndirea modernă a autorului lui *Sein und Zeit* a casat pentru totdeauna faimoasa condamnare pronunțată de autorul *Republicii*.

Respingerea poeziei, în esența ei, ca fiind expresie a unei copii a realului, care el însuși este doar copia realității superioare a Ideilor, de către socraticul Platon, a însemnat instaurarea, pentru prima dată în gîndirea Europei, a unei tiranii a logosului înțeles ca ordine și rațiune. Nimic din ceea ce-l preceda, ca meditație asupra universului, nu-i justifica această luare de poziție : mă gîndesc la concepția lui Heraclit asupra logosului ; așa cum nimic din ceea ce i-a urmat, începînd cu Aristotel și continuînd cu filozofia medievală (ba chiar cu cea renascentistă, atît de tributară platonismului) n-avea să-l urmeze. Voi nota (în treacăt, de altfel, întrucît depășește cadrul preocupărilor mele de moment) că acest unic și nevero-

simil accident — condamnarea poeziei — s-a făcut într-un text ce lansează prima întemeiere teoretică a unui stat totalitar : utopie atunci și acolo, dar demonie istorică apoi, vai ! de atîtea ori repetată de-a lungul evoluției societățiii europene.

Amărăciunea noastră, peste veacuri, este cu atît mai nedumerită, cu cît Platon poseda — cel puțin după cum se vede din *Cratylos* — o întreagă zestre de gîndire care ar fi trebuit să determine justa înțelegere de principiu și totala acceptare practică a poeziei. De fapt, există în acest celebru dialog, rînd pe rînd, problema dreptei rostiri, adică a relației între lucru și cuvînt ; problema *nomothetului*, omul chemat să dea nume potrivite existențelor de tot felul, de la obiecte pînă la zei ; problema forajului arheologic spre originile limbii, exprimată în acel „delir etimologic" ce formează mijlocul dialogului ; problema, așadar, a unui logos-rostire, deosebit de logosul-rațiune, cum distinge Constantin Noica (Cf. „Interpretare la *Cratylos*", în Platon : *Opere*, III, p. 152) ; problema, și, alături de ea, practica mitului, atît de importantă pentru marea poezie a lumii ; ba chiar sugestia că nu se poate vorbi despre limbaj, fără a se vorbi despre ontologie, cum remarcă același filozof român. Dar cu toate acestea, „le feu vert" pentru poezie a fost dat, în cultura europeană, de Aristotel, întemeietorul științei, spiritul însetat de experiență, nu de Platon, întemeietorul metafizicii, spiritul saturat de Idee. Probabil pentru că orice idee devine prizonieră a sistemului pe care-l permite...

Împrejurarea aceasta ar fi și mai explicabilă, dacă s-ar observa că Aristotel deschide, teoretic, calea poeziei, meditînd asupra limbajului ca simplu instrument, ca posibilitate operatorie : mai precis, asupra discursului — propoziție și raționament ; adică asupra accesului la logică ; spre deosebire de Platon care dezbătea, împotriva sofiștilor, problema cuvîntului izolat, a caracterului — natural sau convențional — al semnului lingvistic. Platon cerea cuvîntului să-și confirme relația necesară, deci motivată, cu lucrul ; în timp ce Aristotel, în *Despre interpretare*, distingea treptele de acces la domeniul superior al raționamentului. Or, după Stagirit, înainte de treapta superioară a raționamentului necesar, mai există o treaptă inferioară, în care domnește nu necesitatea, ci libertatea relației dintre cuvinte : este ceea ce el numește *eulogon*, adică rostirea bună și plăcută, domeniu al probabilului și plauzibilului. „E vorba de considerații care au legătură, nu cu cauza eficientă sau formală — spune un interpret al Stagiritului — ci cu cauza finală, considerații estetice, oarecum, care

revelează ordinea și, în consecință, frumusețea tuturor lucrurilor în cadrul universului" (J. -M. Le Blond : *Logique et Méthode chez Aristote*, Paris, Vrin, 1939, p. 242). Caracterul *eulogic*, ca să zic așa, al rostirii în poezie elimină drama adevărului ca atare : acesta nu rezidă, pentru poet, ca pentru filozof, în acordul dintre gîndire și lucruri, ci într-un acord, într-o armonie, într-un echilibru — care nu țin de ordinea științifică a cunoașterii — realizabile în cadrul însuși al limbajului. Poezia trimite, astfel, la „metafizica unor cuvinte potrivite", dar nicidecum la întrebarea asupra adecvării spiritului la realitate. „Nici o limbă nu e destul de originară", zice C. Noica, justificînd aventura etimologică a lui Platon, atît de criticată de toți exegeții lui ; propoziție căreia sunt tentat să-i adaug riposta : În schimb, *eulogica* rostirii poetice e în stare să refacă, la un alt nivel al experienței adevărului, armonia și justețea unei limbi originare, poate chiar a misterioasei limbi adamice.

Filozofia creștină, pe frontispiciul căreia se află gravat versetul „La început era Cuvîntul", a supus întru totul rostirea poetică Verbului divin : logosul iohanic permite poetului să-și ia în serios rolul său de demiurg ; căci, după exemplul marelui Creator, și omul va plăzmui „universuri", dar nu *ex nihilo*, asemenea lui, pentru că vorbirea umană e un limbaj insuflat : locul Muzelor e luat de Duhul Sfînt. Oricum, de vorbirea omului se leagă capacitatea plăzmuitoare, care ține de ordinea actelor concrete. (Aici, o paranteză : s-ar putea spune că, punîndu-l pe Faust să respingă, pe rînd, formulele „La început era Cuvîntul", „La început era Ideea", „La început era puterea", și să opteze pentru „La început era Fapta, — Goethe n-a făcut decît să ipostazieze funcțiile interne ale poeticului și virtuțile limbajului, așa cum ar rezulta ele într-o estetică teologică : poezia este Verb originar, Verb creator, Adevăr și Forță, Acțiune.).

Într-o concepție reductivă a acestei viziuni, operată de meditația laică asupra poeziei, pornind din *Poetica* și *Retorica* lui Aristotel, vorbirea poetică s-a bucurat, secole de-a rîndul, de interpretarea limbajului ca simplu instrument de expresie. După distincția scolastică a facultăților umane, sau mai tîrziu, după constituirea psihologiei, rostul poetic a fost considerat, mult timp, doar un limbaj *ornat*. Aventurile sale, menite să revigoreze poeticul, sau să tulbure canoanele, au fost — în mod mai puțin paradoxal, dacă ne gîndim la funcționalitatea sa — cele care căutau să afirme, succesiv, autarhia unuia din elementele sale constitutive și inseparabile, evidente și în lim-

bajul comun, și — tocmai de aceea — dorind să le spargă echilibrul : Clasicismul a subliniat — pe linia tradiționalei *mimesis* — capacitatea imagistică a cuvîntului izolat, sau metaforismul, apropiind poezia de artele plastice *(Ut pictura poesis)*; păstrînd însă tot timpul, în prim plan, funcția cognitivă, de ordin practic, a limbajului-ustensil *(Miscere utile dulci)*; Simbolismul a încercat să pună accentul pe materialitatea fonică a vocabulelor (*De la musique avant toute chose)*; iar o linie filozofico-hermetică a lirismului orfic a pus în valoare reverberația misterios-inițiatică a ideilor și simbolurilor. În momentul cînd un Edgar Allan Poe prezenta „filozofia compoziției" poemului său „Corbul" ca o realizare de laborator literar, perfect controlată de luciditate, ca rezultat al unor combinații de efecte verbale savant orchestrate, limbajul poetic apărea, mai mult ca oricînd poate, drept o „mathesis universalis" : inspirația spontană era complet negată, începeau să funcționeze o serie de criterii cantitative, totul era redus la manipularea conștientă a unui „instrumentar" intelectual superior, capabil să cuprindă și să figureze, la modul simbolic, realul.

Mai înainte, însă, Romantismul reluase legătura cu Parnasul Antichității : poetul era un „entuziast", iar acest cuvînt exprima faptul de har că simțirea și gura lui erau pline de prezența zeului. „Die Poesie ist für den Menschen, was das Chor dem griechischen Schauspiele ist — Handlungsweise der schönen, rhytmischen Seele — begleitende Stimme unsers bildenden Selbst — Gang im Lande der Schönheit — überall leise Spur des Fingers der Humanität — freie Regel — Sieg über die rohe Natur in jedem Worte", scrie Novalis (*Werke*, München, C. H. Beck, 1969, p. 305). Idealismul său magic leagă, indisolubil, poezia de acțiune : „Dichten ist zeugen" (*Ibid.*, p. 379) și afirmă, poate pentru prima oară, înrudirea dintre poet și filozof : „Die Poesie ist der Held der Philosophie. Die Philosophie erhebt die Poesie zum Grundsatz. Sie lehrt uns den Wert der Poesie kennen. Philosophie ist *die Theorie* der *Poesie*. Sie zeigt uns was die Poesie sei, dass sie eins und alles sei" (*Ibid.*, p. 401). Nu e de mirare că unul dintre acești gînditori romantici, un aproape ignorat filozof al naturii, cum este Gotthilf Heinrich Schubert (1780—1860), urmîndu-i pe Paracelsus și Böhme, și anticipîndu-l pe Freud, descoperea surprinzătoare legături între limbajul oniric, limbajul profetic, limbajul naturii și limbajul poetic. „Sufletul — susține el — care, atunci cînd vorbește limbajul visului, reușește să efec-

tueze combinații profetice și să vadă în viitor, dispune de asemenea de această facultate în sfera poeziei superioare : inspirația cu adevărat poetică și inspirația profetică sunt înrudite : profeții au fost întotdeauna poeți" (*La symbolique du rêve*, Paris, Albin Michel, 1982 ; trad. franc. de Patrick Valette ; p. 28).

A înălța poezia la rangul filozofiei este, fără îndoială, un mod — poate cel mai răspîndit — de a o elogia ; dar procedeul invers, acela de a reduce un sistem metafizic la realitatea pur verbală a unei arte a cuvîntului, nu constituie, oare, indirect, tot un elogiu ? L-au făcut, la timpul lor, atît Nietzsche, cît și Valéry. La cel dintîi, pe de o parte, logocentrismul tradițional trece în melocentrism modern, dar avînd ca model tragedia elină : „Cînd îi citesc pe gînditori — notează el în *Voința de putere* — eu cînt împreună cu ei melodiile lor ; ei știu că îndărătul acestor cuvinte reci se agită *(bewegt sich)* un suflet avid ; eu îl aud cîntînd, căci și sufletul meu e mișcat *(bewegt ist)*", — clară afirmare a dionisismului oricărui creator (p. 43) ; pe de altă parte, metafora e considerată a fi *modelul* prin excelență al limbajului însuși, în raportul limbii cu adevărul realului. „Der Philosoph in den Netzen der Sprache eingefangen" (*Das Philosophenbuch*, Paris, Flammarion, 1979, p. 116), adică filozoful captiv în plasa limbajului trebuie să renunțe la vana sa pretenție științifică de a afla adevărul, să caute — la modul conștient — a deveni, la rîndul său, artist. „Der Philosoph der Zukunft ? — se întreabă el. Er muss das Obertribunal einer künstlerischen Kultur werden..." (*Ibid.*, p. 76).

Detestîndu-l cordial pe Zarathustra, Monsieur Teste spune cam același lucru : „Filozofia e o chestiune de formă. E cea mai subtilă dintre toate problemele de artificiu sau artistice. Căutare a expresiei celei mai pure și mai generale" (*Cahiers*, I, Paris, Gallimad, 1973, p. 494). În disprețul declarat al oricărei ontologii (verbul *a fi* este cel mai suspect cuvînt pentru Valéry !), admirînd cel mult „construcția" — în calitatea ei de coerență interioară — ce se vădește într-un sistem metafizic, îndoindu-se fundamental de limbaj și — tocmai de aceea — considerîndu-l „plus propre à la poésie qu'à l'analyse" (*Ibid.*, p. 384) ; socotind poezia însăși drept un „accident", spunînd că-i „repugnă" a se servi „de cette génération par accident", dar mărturisind că a „consimțit" s-o practice grație „constrîngerii formelor convenționale" pe care singur și de bună voie și le-a asumat, Valéry scepticul, Valéry hiperlucidul. Valéry complexatul de matematici face, paradoxal, și, aș zice, prin ri-

coșeu, un elogiu al poeticului, atunci cînd propune *poiein*-ul verbal, acest *modus operandi* care naște poezia, drept una din *operațiile* tip ale spiritului uman. Poet, dacă nu mare, în orice caz important, negator al propriului har pe care-l licitează la o bursă a „spiritului pur", Paul Valéry este — în problema limbajului poetic și a raportului cu filozofia — un Nietzsche frigorificat în gerul operațiilor intelectuale : moment de asceză al istoriei poeziei europene, cînd limbajul poetic se vrea de două ori purificat — o dată, prin eludarea funcției utile a limbajului comun (aceasta o declarase și practicase și maestrul său Mallarmé !), a doua oară, prin ambiția de a fi în întregime „réfléchi" : dedus — cum însuși declară — din condițiile sale predeterminate și supus unor condiții a priori" (*Ibid.*, p. 262). Încît, chiar dacă ni se va părea că se rostește doar odată cu moartea unui anumit lirism generos, „poezia pură" — teoretizată și practicată de el — rămîne nu mai puțin un panegiric al limbajului poetic.

E drept că, într-un anumit fel, această laudă a poeziei se află, atît la Nietzsche, cît și la Valéry, pe o muchie de cuțit. Ea avea, însă, să se rostească fără nici o rezervă, odată cu gînditorul care domină, cu autoritate, prima jumătate a secolului nostru, Martin Heidegger : acum elogiul limbii poetice este pronunțat cu tărie și claritate, cu fervoare chiar, prezența poeziei este fundată și salutată ca suvenire a ceea ce este Prezența în sine, adică a Ființei înseși. Dacă-mi este permis să utilizez o turnură verbală similară celei folosite de gînditor, atunci cînd răstoarnă „Wesen der Sprache" în „Sprache des Wesens", — aș zice că, la Heidegger, prezența poeziei este totuna cu poezia prezenței. Recunoașterea nobilului ei statut vine din acordarea unui nou statut limbajului însuși, și se leagă direct de recuperarea unui nou tip de gîndire, și unei vechi problematici a gîndirii, pe care filozofia europeană, metafizica de la Platon la Nietzsche, le-a dat uitării ; recuperare ce nu se poate realiza, după părerea lui, decît prin recuperarea unui nou tip de limbaj filozofic.

Un atare tip de limbaj este stilul filozofic al lui Heidegger însuși. Iată-l, succint și admirabil caracterizat de către un bun cunoscător al filozofiei heideggeriene, atît de dificil de pătruns : „Fie că utilizează concepte cu contururi vaporoase, fie că le supune la redimensionări, deturnări sau distorsiuni de semnificație, fie că substituie accepțiilor consacrate prin

uz sensuri insolite, fie că înlocuiește elucidarea conceptelor cu descifrarea etimologiilor verbale, fie că creează noi entități lingvistice prin ipostazierea unor silabe, prin substantivizarea unor verbe, prepoziții sau conjuncții, fie că procedează la variații pînă la exasperare ale *etimonului* cuvintelor *etc.* — Heidegger vrea să străpungă, cu obstinație, crusta superficială, voalată, degradată, improprie a vocabulelor spre a surprinde și asculta înțelesurile lor originare, pierdute și date uitării. Astfel vrea să sesizeze *acel neobișnuit* (care) *l-a asaltat cîndva pe om cu o realitate cu totul stranie, și în fața lui gîndirea a rămas în uimire" (Originea operei de artă).* Iar mirarea genuină este afectul fundamental al filozofiei ; și Martin Heidegger, într-un veac blazat și sceptic, vrea, patetic, să regenereze filosofia, restituindu-i capacitatea inițială de uimire" (Radu Enescu : *Ab urbe condita,* Timișoara, Facla, 1985, p. 137).

Recuperînd accepția heracliteiană a logosului, care este aceea de „a aduna laolaltă" *(legein),* Heidegger concepe limba, vorbirea, discursul în general, ca un act care implică acel tip de delimitare în urma căreia Ființa *(das Sein)* este constrînsă să se manifeste. Acest act e rezervat existenței umane *(das Dasein),* tip privilegiat de ființare *(das Seiende)* care se menține în deschiderea spre Ființă, spre acel *mysterium* care se ascunde în măsura în care se dezvăluie. Căci Ființa este, după expresia lui Gabriel Liiceanu, „instanța care se ascunde în chiar umbra pe care ea o aruncă ; jocul ei nu poate fi deci căutat decît în locul unde ea se sustrage privirii. (...) Ca această prezență ascunsă, Ființa a devenit «proximul care ne este cel mai departe»". *(Originea operei de artă,* București, Univers, 1982, notă la p. 370). Limba e casa Ființei *(Die Sprache ist das Haus des Seins),* spune Heidegger. Și cum sarcina principală a gîndirii meditative *(das besinnliche Nachdenken)* — spre deosebire de aceea a gîndirii calculatoare *(das rechnende Denken)* care domină ființarea — este de a medita asupra Ființei (chestiune pusă de pre-socratici, dar pe care întreagă istoria metafizicii europene a dat-o uitării), experiența cu limbajul este absolut necesară. Ea implică o întoarcere spre origini, o recuperare a unei meditații aurorale, atît ca modalitate de gîndire — ca păstrare a problematicii Ființei — cît și ca modalitate de exprimare — ca forjare a unui nou limbaj al filozofiei.

Așadar, Ființa accede la limbaj, în esența căruia își află adăpost și ocrotire ; iar rostul omului, ca *Dasein*, ca tip de ființare privilegiată, este acela de a da ascultare *(Hören)* vorbirii originare. La nivelul lui *Dasein*, această vorbire se convertește într-un dublu limbaj autentic (pentru că există și unul neautentic, acela al limbajului comun, al vorbăriei zilnice) : unul *noetic*, al gîndirii esențiale *(Danken)* și altul *poetic*, al rostirii poematizante *(Dichten)*. E limpede că gînditorul și poetul se întîlnesc în originaritatea unei esențiale rostiri *(Die Sage)*, avînd totuși roluri diferite : Gînditorul spune Ființa, Poetul numește Sacrul. Dar sacrul însuși nu este decît „spațiul de esență al deității, în care „ființa însăși s-a iluminat și s-a exprimat în adevărul ei", cum precizează „Scrisoarea despre umanism". După expresia lui Hölderlin din poemul „Patmos", gînditorii și poeții „sălășluiesc, apropiați, pe munții cei mai despărțiți". Poezia, deci, „face față în același fel ca și gîndirea aceleiași chestiuni", care este problema Ființei înseși *(die Seinsfrage)*. Dar, după cum remarcă Beda Alleman, „Abis și proximitate, diferență extremă și apartenență la Același *(au Même)* trebuie să fie gîndite împreună pentru ca să fie sesizat raportul dintre poeți și gînditori care, separați de abis, sălășluiesc într-o vecinătate esențială"" *(Hölderlin și Heidegger*. Paris, P.U.F. 1959, trad. franc. de Fr. Fédier ; p. 136). Într-un anumit fel, prin rădăcina lor comună în *das Sagen*, care este rostirea adîncă a Ființei, gîndirea e poezie și poezia e gîndire ; iar poetul e cu atît mai poet cu cît e mai gînditor ; dar cu condiția de a fi, și unul, și celălalt, în proximitatea Ființei, în vecinătatea originilor, în spațiul intermediar dintre muritori și zei *(das Zwischen)*, considerat de Hölderlin drept *patrie (Die Heimat)*, acolo unde omul își regăsește esența, ca *Dasein* ce restaurează Ființa prin vorbire ,adică în calitate de poet. Acolo, în cercînd experiența unui centru ontologic, care este „virtejul unei întrebări mai originare" *(Ce este metafizica*, p. 37), omul simte Ființa, și o face simțită, dincolo de orice clarificare conceptuală, în *pura prezență a poemului*.

„Scrisoarea despre umanism" a lui Heidegger conține cea mai categorică formulare a statutului excepțional al poetului, ca prezență și afirmare curajoasă a prezenței lumii. Niciodată legiferarea spirituală a vreunui filozof, cu privire la esența poe-

ziei și la rolul poetului, n-a atins un sunet mai pur ca în aceste propoziții : „Rostirea care are putința unei sporite rostiri *(das sagendere Sagen)*, proprie celor înzestrați cu mai multă cutezanță, este cîntul *(Gesang)*. Dar

Cîntul este existență

spune al treilea sonet din prima parte a *Sonetelor către Orfeu*. Cuvîntul *existență (Dasein)* este folosit aici în sensul tradițional de *prezență (Anwesen)* și avînd aceeași semnificație cu *ființă (Sein)*. A cînta, rosti în chip expres existența de ordinul lumii, a o rosti pornind de la integritatea întregii și purei relații de atragere și a o rosti doar pe aceasta, înseamnă a face parte din însuși domeniul ființării. Ca esență a limbii, acest domeniu este Ființa însăși. A cînta cîntul înseamnă : a fi prezent în ceea ce ajunge la prezent, înseamnă : existența". Și mai departe: „Pentru zeul Orfeu, care se menține în-finit, în deschis, cîntul nu este dificil ; dar nu și pentru om. Iată de ce în ultima strofă a sonetului menționat, Rilke întreabă :

Cînd însă sîntem *noi ?*

Accentul cade pe *sîntem* și nu pe *noi*. Nu există îndoială că aparținem ființării și că, în această privință, sîntem prezenți. Rămîne însă să ne întrebăm cînd anume sîntem în așa fel încît ființa noastră să fie cînt. (...)«Oamenii au putința unei sporite rostiri, atunci cînd sînt mai cutezători decît ființarea însăși." (În *Originea operei de artă*, p. 259)

Heidegger și-a găsit argumentele unei atari pledoarii în texte lirice germane, semnate de Hölderlin, George, Trakl, Rilke. Eu i le voi descoperi, deocamdată, într-un mic poem al lui Lucian Blaga, intitulat „Inima pădurii", care pare scris anume pentru a lumina, prin intermediul cîntecului liric, argumentele filozofului. După cum se știe, Heidegger revalorizează modul de a gîndi și de a scrie al pre-socraticilor — Anaximandru, Heraclit, Parmenide — la care găsește atitudinea adevăratului gînditor, care este aceea de *a se mira* de ceea ce este, de a-și pune fără încetare întrebarea ciudată, care lezează oarecum bunul simț : „De ce există ceva, în loc de a nu exista nimic ?" Această uimire radicală *(Thaumazein)* în fața existenței aparține, deopotrivă, gînditorului și poetului, deoarece împărtășesc amîndoi, în mod eminent, privilegiul — exclusiv uman, pe

scara ființelor — de a vorbi. Privilegiul limbajului autentic înseamnă, în concepția autorului lui *Sein und Zeit*, condiția aparte de a formula întrebarea esențială asupra Ființei *(die Seinsfrage)*, uitată de filozofie începînd cu Platon și Aristotel. Înrudiți prin înrădăcinarea lor în limbaj, în *logos*, *der Denker und der Dichter* reprezintă, prin excelență, omul care — *vorbit* de limbaj, mai mult decît *vorbind* limbajul — ascultă „muzica ființei" și-i dau un răspuns adecvat, îi *co-respund*, verb în care, alături de „răspuns", e implicată „răspunderea". „În cuvinte și în limbaj, lucrurile vin pentru prima dată la ființă, și sunt", afirmă Heidegger. Poetul român reia această afirmație, în felul său propriu, ancorînd-o în melodia unei mirări care se arată a fi sălășluire extatică într-un luminiș ontic :

Mire-te, dezmire-te
zilele pădurii,
zile ale facerii,
zilele răsurii.

Mire-te, dezmire-te
văile răsurii,
cari vădesc miresmele,
mîndrele și nurii.

Mire-te, dezmire-te
cîntecul făpturii,
locul unde toate cresc,
inima pădurii.

Rareori un limbaj mai pur, mai simplu și mai firesc a cuprins atît de deplin în genuina sa naivitate sensul amețitor al adîncimii fără fund a ceea ce există. Ceea ce poetul celebrează aici nu e un loc oarecare, ci un *Kairos :* Locul însuși, Luminișul heideggerian în care *Dasein* se deschide spre *Sein*, în care Ființa pare a ieși din esențiala sa ascundere, pentru a rămîne totuși ocultată ; acest Loc nu e un spațiu oarecare, ci orizontul de tîlcuri — destinat exclusiv omului — care se numește Lume. (După unii interpreți mai noi, misterioasa Ființă heideggeriană ar fi chiar Lumea.) După cum momentul celebrat aici este smuls din curgerea, liniară sau circulară, a oricărui Timp, în-

vestit ca un Prezent perpetuu care, în dimensiunea sa atot-temporală, constituie deopotrivă geneză și apocalipsă, mister și revelare : puls intim al tuturor prezențelor în care Ființa — nenumită — se afirmă grație „cîntecului" ecumenic al „făpturilor".

BCUIASICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Legenda lumii“ la Heidegger și Blaga

În tentativa lor de a da cuvînt unei noi „figuri a lumii“, filozoful și poetul se întîlnesc într-o origine : — Limbajul. Orice lume există ca lume numai în măsura în care se exprimă într-o limbă : orice limbă se afirmă ca atare numai în măsura în care o lume se reprezintă prin ea. Iată demersul de gîndire, care — implicat în concepția lui Wilhelm von Humboldt despre limbile naționale ca tot atîtea *Weltanshauung*-uri dar dezvoltat abia de Martin Heidegger prin definirea *Dasein*-ului ca un *In-der-Welt-sein* condiționat de limbă — așază poezia în imediata vecinătate a gîndirii, îngăduind — ba chiar postulînd — ivirea unui „discurs mixt“, precum la presocratici, în care filozoficul și poeticul coexistă în mod inextricabil.

Rîndurile ce urmează vor încerca să elucideze un fapt : în ce măsură lirica poetului Lucian Blaga ar putea fi citită în lumina textelor lui Heidegger ; în ce măsură un ne-rostit *(Ungesprochene)*, de tip heideggerian, poate fi decelat dincolo de discursul articulat al poetului. După cum se știe, acest ne-rostit, a cărui destinație e aceea de a fi rostit *(Zugesprochene)*, constituie obiectul oricărei adevărate exegeze. Cît despre asocierea Heidegger-Blaga, ea trebuia — socotesc eu — să fie încă de mult încercată, dacă n-ar exista decît argumentul interesului pe care amîndoi l-au manifestat față de poezia lui Rilke.

S-a spus că, începînd din deceniul al treilea, Heidegger ar fi fost influențat de autorul *Elegiilor de la Duino* și al *Sonetelor către Orfeu*, poezii în care problematica eu/lume/lucruri se bucură de o tratare deosebită, originală. Punctul principal al acestei atracții, căreia filozoful n-ar fi putut să-i reziste, ar fi „mitul“ *spațiului interior al lumii (Weltinnenraum)*. „Prin toate ființele — scrie poetul german — se întinde un singur spațiu : spațiul interior al lumii. Păsările zboară în tă-

cere prin noi" *(Durch alle Wesen reicht nur ein Raum: Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still durch uns hindurch).* Posibilă, fără îndoială, această influență, de la poet spre gînditor, mi se pare totuși puțin probabilă, pentru simplul motiv că nu era deloc necesară: încă din 1927, odată cu *Sein und Zeit*, Heidegger se afla deja pe o poziție foarte apropiată de cea a poetului în ce privește raportul eu/lume ; poziție ce decurge logic din inițiala sa tentativă de a de-construi metafizica tradițională, care domină de două mii de ani spiritualitatea europeană.

Ceea ce mă interesează, acum și aici, sunt modificările pe care meditația heideggeriană ni le propune în trei direcții privind atît gîndirea filozofică, cît și gîndirea poetică : „figura lumii", situarea afectivă a omului în cadrul lumii sale, și domeniul Limbajului. Investigația mea debutează cu postulatul că toate aceste problematici pot fi abordate prin referirea la cel puțin două poezii de Lucian Blaga. Prima poezie este intitulată „De rerum natura". Iată textul ei:

A căzut pe lucruri rouă
sau e numai o părere ?
Poate că le plînge fața
de-o lăuntrică durere.
Bate-o inimă în lucruri ?
Preajma ocupînd-o-n pîlcuri
n-au și ele gînduri, patimi ?
Fără ochi se uită-n lume
purătoarele de tîlcuri,
născătoarele de lacrimi.

Comentînd în 1974 aceste versuri (Cf. *Orfeu și tentația realului),* scriam : „O asemenea viziune depășește tradiționala, simpla figură poetică a personificării (care animiza un lucru sau altul), aruncînd o nouă lumină asupra Totului, investind un sens original în multitudinea atît de diversă a realului ca atare. /.../. Abolind granița secretă dar acceptată rațional, dintre ființa umană și lucrurile neînsufletite, „figura" universului ni se dezvăluie dintr-odată alta, harta uscată a realului începe să palpite misterios, strecurîndu-ne o emoție nemaiîntîlnită. Raportul pragmatic cu întreagă această mulțime sensibilă a lucrurilor care «se uită» la noi, «fără ochi», înlăcrimate «de-o lăuntrică durere», începe să ni se pară un inadmisibil ultragiu adus lumii : un prag magic s-a instalat între noi și uni-

vers, mai aproape — acum — lucrurile au devenit parcă mai înfricoșătoare, «proximitatea lor esențială» ne înfige un fior straniu în inimă" (p. 15).

Inspirat de o vagă cunoaștere a lui Heidegger (expresia „proximitatea esențială a lucrurilor" stă mărturie !), acest comentariu plătește un serios tribut opticei tradiționale asupra raportului om/lume. Imaginea realului, propusă de Blaga, este privită aici ca o investire cu sens a lucrurilor, de către eul poetic, afirmație ce rămîne în cadrul unei concepții neo-romantice despre primatul absolut al conștiinței. Poate fi interpretată poezia blagiană în cauză ca depășind acest primat ? Formularea impersonală *(A căzut pe lucruri rouă)* ne permite, oare, să înțelegem că nu eul poetic acordă un sens inedit lucrurilor (acea luminozitate și transparență sugerate de cuvîntul rouă), ci că lumea însăși se auto-dotează cu o atare semnificație ? Sau suntem, pur și simplu, victimele formelor impersonale ale verbelor meteorologice — *a ninge, a ploua, a cădea rouă, a îngheța* etc. — pe care le utilizează poetul ?

În capitolul 34 din *Sein und Zeit*, unde abordează pentru prima oară tema Limbajului, Heidegger specifică : „Complexul întreg de semnificații pe care le relevă înțelegerea *trece în cuvinte*. Pe semnificații vin să se grefeze cuvinte. Niciodată cuvintele-lucruri nu vor fi dotate după aceea cu semnificații" (p. 207). Pentru Heidegger, dedesubtul limbii vorbite, se află— ontologic vorbind — Limbajul, rostirea primordială *(die Rede)*, înțeleasă ca o rostire esențială, adică a Ființei înseși. Această rostire se situează pe aceeași treaptă de originaritate ca și cele două existențiale proprii *Dasein*-ului: înțelegerea *(die Verstehen)* și situarea afectivă în lume *(die Befindlichkeit)*. Vorbirea, ca limbă pronunțată de noi, constituie articularea acestei înțelegeri. Așadar, sensul există în lucruri ; ascultînd rostirea Ființei, omul nu face decît să-l articuleze, să-l aducă la cuvînt. Poate fi Blaga citit în felul acesta ?

Pentru început, s-ar părea că da. Interogația din primele două versuri :

A căzut pe lucruri rouă
sau e numai o părere?

ni-l arată pe poet în postura tipică de *Dasein* heideggerian, adică de „ființă întrebătoare" *(fragende Seiende)* prin excelență. Poetul, ca și filozoful, nu e chemat să dea răspunsuri, ci să pună întrebări. Întrebarea formulată mai sus privește, în mod explicit, ființa ființării — în speță: lucrurile, în generali-

tatea lor. Deschide ea, în felul acesta, într-o a doua instanță, un orizont în care se dezvăluie sensul Ființei înseși *(Sinn des Seins)*, în legătură cu care se întreabă gînditorul și poetul? Primele două versuri sunt pur introductive și retorice :

A căzut pe lucruri rouă
sau e numai o părere ?

E clar că nici nu *a căzut pe lucruri rouă*, nici nu *e numai o părere*. Dar tot atît de clar este că ceva s-a petrecut în lume: ceva ce nu ține nici de ordinea obiectivului, nici de ordinea subiectivului. Jocul afirmativ-dubitativ al discursului poetic indică aici rolul deținut de poet în recondiționarea „figurii lumii" propusă de observația empirică și de construcțiile metafizice. Poetul nu operează niciodată un pur constat neutru de date reale ; nici nu proccedează la o *mimesis* pe cît de spontană, pe atît de simplistă. De fiecare dată, poetul interoghează și lasă să se dezvăluie, să se arate în fața noastră fenomenul însuși, înflorirea miraculoasă a realității. Ființa acestei ființări, adică ființa lucrurilor, rămîne nedeterminată, și ea chiar trebuie să rămînă așa. Căci întrebarea poetică nu poartă asupra lui *ce* sunt lucrurile, ci asupra lui *cum* sunt ele. Lumea, în concepția lui Heidegger, nu *este* (în sensul „tare" al verbului „a fi"), ci *survine :* „Lumea lumește" *(Die Welt weltet)*, — în sensul necontenitei sale revelări și desfășurări fenomenale.

Se petrece ceva asemănător în poezia lui Blaga ? E greu de dat un răspuns afirmativ. Jocul între obiectiv și subiectiv din primele două versuri, în loc să aibă un rol propedeutic, adică să ne pregătească pentru o totală abolire a distanței eu/lume, a raportului banal compus din o subiectivitate, în fața căreia s-ar etala o suită pasivă de lucruri, reintroduce de fapt primatul interiorității conștiinței, dar pe o cale ocolită, neformulată expres, odată cu versurile următoare, în care lucrurile sunt înzestrate cu o interioritate de tip uman.

Poate că le plînge fața
de-o lăuntrică durere

opinează, poetul, reîntorcîndu-se astfel în adăpostul securizant al dualității metafizice subiect/obiect. Întreaga subiectivitate, înțeleasă ca „viață interioară", e transferată acum asupra lucrurilor care, în felul acesta, devin protagoniste ale poemului:

Bate-o inimă în lucruri ?
Preajma ocupînd-o-n pîlcuri
n-au și ele gînduri, patimi ?

Lucrurile au acum o *față* care exteriorizează o intimitate : *o lăuntrică durere*. N-avem de a face, așadar, cu o coincidență, cu atît mai puțin cu o identitate sau compenetrație între eu și lucruri, ci doar cu o similaritate, rezultată din proiectarea obiectivată a interiorității *Dasein*-ului, procedeu tipic Romantismului și Expresionismului. Ce putem spune despre această proiecție ?

Datorită ei, eul se apropie de non-eu, fără a se identifica însă cu el. Datorită ei, distanța dintre om și lucruri se reduce considerabil, dar nu complet : ea se menține suficient pentru ca eul să asiste doar ca spectator la spectacolul lor, fără a participa la el. Datorită ei, interioritatea lucrurilor are acum o „față umană" (prevestită, de altfel, dintru început, de aspectul lor înlăcrimat) ; interioritatea lor se bănuiește a fi formată dintr-un complex organico-intelectualo-afectiv (o *inimă care bate, gînduri și patimi*). Toate acestea amintesc de Rilke: *Lucrurile sunt corpuri de viori / pline de-o murmurătoare-ntunecime ; / visează-n ele lacrimi de femei, / se mișcă-n ele ca dormind mînia/unor popoare-ntregi...*, scrie el în poemul „Am Rande der Nacht". Datorită ei, se realizează la Blaga o heideggeriană scoatere a lucrurilor din regnul *praxis*-ului : ele nu mai sunt acum simple obiecte, cu destinație manipulabilă, ustensilă, ci acced la un comportament cvasi-uman. Mai mult chiar : din interiorul lucrurilor se confruntă acum cu noi propria noastră interioritate. Obiectivul — ceea ce era, pînă acum, „figura lumii' obiective — se neagă ca simplu obiect, capătă un statut de subiect și se comportă ca atare, provocînd subiectul uman care îl contemplă. Dintr-odată cuvîntul poetului ne prezintă lucrurile ca avînd o „gestică" a lor, care dă o cu totul altă configurație lumii, și — mai ales — solicită în mod cu totul diferit atenția noastră.

E un spectacol cu totul straniu care se desfășoară în fața eului. Bombardînd realul cu întrebările sale, — care sunt tot atîtea afirmații ocolite — omul își sporește perplexitatea în fața lumii și sporește în același timp misterul existenței. Eul uman e nu numai surprins, aici, de ceea ce i se pare că vede : el este de-a dreptul depășit de un *exces de sensibilitate* care debordează din lucruri. Descoperind brusca sa înrudire cu ele, el descoperă cu neliniște că lucrurile lumii *ne dublează*, că spațiul lor — ce părea un simplu „recipient" de „obiecte concrete" — devine acum ireal sau imaginar : lumea nu mai e decît o oglindă în care noi ne contemplăm — cu uimire ? cu spaimă ? cu încîntare ? — pe noi înșine. Invitație la solipsism ?

Negare subtilă a civilizației, a culturii materiale a umanității, a universului lui homo faber, în avantajul unei naturi care palpită secret în lucruri ?

Devenind fascinante, oferindu-se în viul unei interiorități ce nu mai are nici un înveliș protector, lucrurile se refuză acum categoric oricărei funcții practice ; mai mult : un strigăt niciodată rostit pare să crească discret în fiecare din ele — *noli me tangere !*

Versul :

Preajma ocupîndu-o-n pîlcuri

ne sugerează, insidios, omniprezența lor : o prezență dominatoare, totală, care nu mai lasă loc în spațiu pentru nimic altceva. Ne aflăm oare în felul acesta în acel *deschis (das Da)* heideggerian al lumii, rezervat exclusiv ființei omenești ? Ar fi, cred, o extrapolare interpretativă pe care textul n-o permite. În concepția științifică a lumii, susținută de rațiune și preluată întocmai de bunul simț, în scopuri utilitare, spațiul ce ne înconjoară este un spațiu neutru, un gol umplut cu obiecte, un simplu „în afară". Pentru Heidegger — ca, de altfel, și pentru Rilke, așa cum am văzut — acest spațiu nu mai e exterior, ci co-extensiv : el ne traversează și ne reunește, nu numai pe noi, oamenii, între noi, ci pe noi, oamenii, la un loc cu toate existențele din jur. Abia în felul acesta e cu putință ca el să devină, pentru noi — și numai pentru noi — altceva decît este pentru piatră, plantă sau animal : nu o simplă preajmă *(Umwelt)*, ci o adevărată lume proprie *(eigene Welt)*. Ceea ce constituie specificul lumii la gînditorul german — răsturnarea oricărei obiectivități în subiectivitate indefinită — nu se petrece la Blaga. Lucrurile însuflețite ale poetului român nu dinamitează spațiul tradițional al reprezentării metafizice ; extensiunea vidă, înglobînd lucrurile, rămîne pe mai departe preajmă. Tot ce îndură această *preajmă* este situația de a fi *ocupată*, luată total în stăpînire de lucruri care se prezintă — grație verbului poetic — ca niște ființe, parcă trezite dintr-un anterior somn obiectual.

Și totuși, acest spațiu tradițional a obținut, la Blaga, o dimensiune în plus : i-aș putea zice „dimensiune a inimii" sau *cordialitate*. Spațiul, însă, ca atare, n-a devenit interior, ca de pildă la Rilke (care, el însuși, după părerea lui Heidegger, nu s-a eliberat de reprezentarea metafizică). Lumea lui Blaga nu bate ca o inimă universală a eului. În schimb, lucrurile bat ca o inimă omenească a lumii. În felul acesta, poetul realizea-

ză întîlnirea cu filozoful în actul de reconvertire a lucrurilor lumii, care intră într-un fel de imperiu al gratuității lor, ca într-un paradis terestru : ele nu mai sunt obiecte de folos. Există, aici, un fel de „joc al lucrurilor" care se află foarte aproape de acel „joc al lumii" despre care vorbește autorul lui *Sein und Zeit*. În ce sens ? Dacă revenim la primele versuri, constatăm că poetul ne-a avertizat, indirect, că evenimentul lumesc la care ne somează să asistăm constituie o epifanie a invizibilului, o revelare/ascundere a existentului, și că rolul lui este de a ne face să rămînem uimiți, să ne punem întrebarea esențială cu privire la Ființă. Această uimire e chiar semnul neîndoios al apropierii de Ființă. Lucrurile pe care *a căzut rouă*, lucrurile care — devenind parcă transparente — ne îngăduie să le distingem interiorul zguduit de *gînduri* și *patimi*, lucrurile înlăcrimate de *o lăuntrică durere*, — nu formează ele, datorită rostirii poetice, chiar *luminișul (Lichtung)* în care *Dasein* va întîlni Ființa ? Adînca *durere lăuntrică* a lucrurilor nu este ea chiar acea *Grundstimmung* fără obiect, tonalitatea dureroasă a existenței ? Ce este Ființa lui Heidegger, dacă nu această familiară transparență a fenomenului, această dimensiune cordială a tot ce ne împresură ? Poetul, prin multiplele sale întrebări asupra lucrurilor, nu-și pune, implicit, întrebarea esențială cu privire la Ființă, conformîndu-se astfel propriului său destin ?

Lucrurile *ocupă preajma* grație unei „gestice" a lor, de tip afectiv, iar lumea nu este decît o îngăduință arătată față de ele. Enigmatica formulă a lui Heidegger e următoarea : *Die Dinge gebärden Welt. Welt gönnt die Dinge (Unterwegs zur Sprache*, p. 24). Versul : *Fără ochi se uită-n lume...* aduce un element în plus : lucrurile apar și mai mult ca un substitut al poetului însuși, care le recunoaște prezența văzătoare, în pofida faptului că ele sunt lipsite de organul fizic al văzului. Văzul lucrurilor, ca și văzul poetului autentic, sunt cu totul altceva decît simpla vedere. O întreagă estetică anti-*mimesis* mi se pare a fi implicată aici. De altfel, conform lui Heidegger, ceea ce într-un poem survine pentru a fi văzut nu este natura : antica *physis* a elinilor a devenit la gînditorul nostru Ființa manifestîndu-se sau țîșnind din chiar temeiul (sau abisul) ei originar și anterior oricărei subiectivități. Văzul aparte al poetului este recompensat — ca dar răspunzînd celui ce dă-

ruiește — tocmai prin văzul aparte al lucrurilor : fiecăruia i se dezvăluie și ascunde adevărul și sensurile celuilalt.

Fără ochi se uită-n lume
purtătoarele de tîlcuri,
născătoarele de lacrimi.

Iată-ne astfel din nou la tema semnificațiilor pre-lingvistice pe care Heidegger a preluat-o de la întemeietorul Fenomenologiei. În cartea sa, *Idei directoare pentru o fenomenologie*, Edmund Husserl instituie o diferență între *Sinn* (sens) și *Bedeutung* (semnificație). Sensul aparține lucrurilor, și este preexpresiv, adică ține de o înțelegere ne-predicativă, e legat de fața noematică a experienței. Semnificația, în schimb, nu apare decît odată cu expresia verbală. Reîntorcîndu-mă la Heidegger, voi spune că pentru el *Dasein-ul* posedă o „înțelegere existențială", față de care atît „intuiția" cît și „gîndirea" nu sunt decît funcții derivate. Această înțelegere dispune ea însăși de o „vedere" în care percepția nu aparține corpului. Ceea ce estetica poeziei a numit, de mult timp, capacitatea vizionară a poetului, își află formularea aici : ea ține de funcția mito-poetică a Limbajului. A vedea *tîlcurile* care stau pe lucruri înseamnă — în termeni heideggerieni — a asculta deopotrivă tăcerea lor în care se rostește Ființa însăși.

La Blaga, sentimentul unui alt spațiu, interior, care se deschide în lucruri, ne pune în contact cu un spațiu sufletesc al lucrurilor, care este totală plenitudine afectivă. Acest spațiu este în același timp cel al sensului lumii (lucrurile fiind numite *purătoarele de tîlcuri)* ca suferință originară (lucrurile fiind numite : *născătoarele de lacrimi).* Iată, așadar, în ce constă „gestica" lucrurilor, iată raportul lor față de lume : lucrurile — prezentîndu-se în pura lor fenomenalitate la chemarea poetului — dau la iveală, produc o lume a lor, împreună cu sensul ei, fără ajutorul vreunui investitor de sens. Verbul „a gesta" (din latinescul *gero, -ere, gessi, gestum)* înseamnă „a produce". Tibullus zice : *Violam nullo terra serente gerit* = „pămîntul face să răsară vioreaua fără s-o sădească nimeni". Dar același verb înseamnă și „a juca un rol" *(gerere personam),* iar acest rol jucat de lucruri este acela de *a face jocul lumii.* În ce constă acest „joc al lumii" ? La Blaga, el se arată a fi dezvăluirea unei esențialități spiritual-sensibile sub fenomenalitatea brută a lucrurilor, precum și invitația de a asculta tonalitatea fundamentală dolentă a lumii (poate ca

un ecou al tinereții sale, cînd poetul român a fost atît de marcat de Nietzsche).

A ne întreba care poate fi *motivul* acestei universale suferințe, vizibile pînă în intimitatea lucrurilor, înseamnă a cădea în schema gîndirii metafizice pe care Heidegger o respinge. Lumea, pare a spune el, e fără motivație rațională, așa cum — în gîndirea mistică a unui Angelus Silesius — *die Ros is ohn Warum*.

A doua poezie a lui Lucian Blaga, intitulată „Inima pădurii", sună astfel :

Mire-te, dezmire-te
zilele pădurii,
zile ale facerii,
zilele răsurii.

Mire-te, dezmire-te
văile răsurii,
cari vădesc miresmele,
mîndrele și nurii.

Mire-te, dezmire-te
cîntecul făpturii,
locul unde toate cresc,
inima pădurii.

Se știe că *mirarea* a fost, de la începuturile meditației umane, apanajul gînditorului. Românescul „a se mira" (ca și grecescul *thaumazein)* se leagă de cuvîntul „miracol", și fixează situația celui care „nu înțelege limpede", „nu se dumirește" și de aceea „se întreabă". Dar a te întreba prin mirare nu înseamnă deloc a aștepta un răspuns. După Heidegger, mirarea lumii antice se opune — ca tonalitate generală de fond a existenței — neliniștii și spaimei din lumea noastră. În *Grundfragen der Philosophie* se poate citi : „În *mirare (Erstaunen),* tonalitatea fundamentală a primului început, ființarea vine pentru prima oară să se anunțe în forma sa. În *spaimă (Erschrecken),* tonalitatea fundamentală a celuilalt început, se dezvăluie dincolo de orice progresism și orice instăpînire asupra ființării, vidul sumbru al lipsei de scop și fuga din fața deciziilor prime și ultime" (p. 197).

Poezia lui Blaga „Inima pădurii" ne pune în fața acestui alt existențial, care este situarea afectivă în lume, *die Be-*

findlichkeit, pe care — după *Sein und Zeit* — Heidegger o va numi *Grundstimmung* sau *Gestimmtheit*, tocmai pentru a muta accentul de pe om, pe lume. La o simplă ascultare, poemul blagian își afirmă muzicalitatea de ansamblu, ca și cum mirarea — pe care ne-o recomandă — s-ar însoți de sunetul unei inanalizabile armonii a lumii înseși. Dar, sub aparența sa de cîntec spontan, poemul este de fapt foarte construit.

Prima strofă ne invită să receptăm adecvat miracolul temporalității (sugerată prin cuvîntul repetat : *zilele*) ca un spectacol, în primul rînd, al tonalității universului : nici o îndoială că termenul *pădure*, rostit aici fără nici o determinare, simbolizează Totul existențial viu. Temporalitatea relevată de poet nu este însă, aici, dimensiune istorică, ci naturală. Ceea ce suntem atrași să percepem, în al doilea rînd, este devenirea universului însuși, numită — nu fără aluzie biblică — *zile ale facerii*. Nu trebuie nicidecum să înțelegem că ar fi vorba de o creațiune, care ar implica un creator. Făcîndu-se pe sine însăși, lumea îi apare celui ce-o privește uimindu-se ca o permanentă geneză. Că această geneză „se face de la sine" — a treia idee ne-rostită ce trebuie remarcată — o dovedește cuvîntul *răsură* : lumea își desfășoară jocul propriu al devenirii asemenea unui trandafir sălbatic *(răsura)* care crește fără a fi cultivat de mîna nimănui. Mirarea pe care se cade s-o resimțim în fața Totului e prilejuită de firescul și grația desfășurării lui, de însușirea naturii lumii de a fi spontană și pe deplin liberă.

A doua strofă introduce cîteva determinante : este vorba de *văile* unde crește trandafirul sălbatic, adică de locurile mai ascunse și umbroase care-i favorizează creșterea. Odată cu creșterea lui, aceste *văi* se arată a fi locuri cu totul marcate de grație, întrucît ele sunt cele care *vădesc* o serie de însușiri ale existentului ce apare. E, mai întîi, aroma însăși a naturii *(miresmele)* ; vine apoi ivirea frumuseții femeiești *(mîndrele)*, care determină, în fine, manifestarea Erosului *(nurii)*. Introducerea acestor elemente schimbă aspectul general-originar al universului din prima strofă : acum el e acordat la scară umană, la senzoriumul individual, chiar dacă efluviile ce-l străbat depășesc insul, pentru a se înscrie în universalul concret al speței. Ne-rostitul acestei strofe stă în prezența omului ca beneficiar al frumuseții și iubirii în lume.

În fine, a treia strofă, ne reîntoarce la generalitate, dar — de data aceasta — spectacolul mundan se centrează : mai întîi, asupra tonalității fundamentale *(Grundstimmung)* ca me-

lodie a existenței. Cucerind — prin intermediul poeziei — starea de serenitate a omului antic sau (în orice caz) natural, suntem invitați să descoperim spectacolul lumii ca un *cîntec al făpturii* : imens coral a tot ce viețuiește, acord cosmic al existențelor. În al doilea rînd, suntem conduși și mai adînc, și mai central : chiar spre punctul focal al universalei creșteri, spre nucleul însuși al acestui melodic cristal misterios, spre *locul unde toate cresc*, care este însăși *inima pădurii*, cel mai intim secret al existenței. În ce constă acest secret pe care rostirea poetică nu-l reduce niciodată la o formulă verbală articulată, ci, dimpotrivă, căruia îi sporește misterul, cum ar zice Blaga însuși ? Taina lui se dovedește a fi aceea ca *luminișul* Ființei, unde *Dasein-ul* heideggerian e convocat să-și consume întîlnirea revelatoare cu Ființa, este de fapt un centru ubicuu : *inima pădurii*, ca *locul unde toate cresc*, se află peste tot, este fără îndoială întreaga lume. Grație rostirii poetice, care nu face decît să asculte ceea ce rostește limba originară, și ascultînd-o să „numească sacrul", ceea ce pare a fi un secret dezvăluit — prin indicația precisă a unui loc : *inima pădurii* — se dovedește a fi un secret foarte bine păzit, întrucît acest *loc unde toate cresc* nu poate fi un punct conținut în spațiu, ci un conținător a tot ceea ce e spațiu. Adevărul lumii, ca dezvăluire/ascundere a Ființei, se află pretutindeni unde ceva ființează. De aceea leit-motivul poemului este acesta aparent contradictoriu : *mire-te, dezmire-te*, care nu e un simplu truc de retorică. A te mira înseamnă a înmărmuri în fața miracolului. A te dezmira înseamnă a recula din fața lui, timp de o clipă, pentru a te angaja apoi și mai adînc în mirare. „Jocul lumii" este tocmai acela de a ni se oferi spre înțelegere, pe măsură ce se refuză înțelegerii noastre.

Mirarea, ca *Stimmung*, ca dispoziție afectivă, este și nu este un sentiment. Natura ei nu este psihologică, ci ontologică. Descrierea ei — așa cum remarcă un exeget — nu e destinată să îmbogățească psihologia sau să edifice o antropologie, ci să descrie „structurile primordiale" ale faptului de „a fi aruncat în lume", specific *Dasein*-ului. Mirarea anulează distanța între, și separația subiect/obiect, instalînd în locul unui raport indiferent o anume intimitate, o co-participare, și un schimb reciproc între eu și lume. Apoi, mirarea ne pune în fața unui ansamblu ontic care — așa cum zice Blaga în poezia anterioară — *se uită* la noi, „ne fixează ca o inexorabilă enigmă", cum zice — la rîndul său — Heidegger. În concepția gînditorului, o atare dispoziție — fie că e angoasă, grijă,

mirare, plictis, extaz, bucurie etc. — constituie cea mai largă „deschidere spre lume" : mai largă decît orice simțuri și decît orice concept, deoarece ea determină un stil de a fi. În fine, o atare tonalitate afectivă marchează o respingere a primatului conștiinței : nu eul liric hrănește miraculoasa dezvăluire/ascundere a existentului, ci prezența efectivă a lucrurilor și ființelor care — convocate prin verbul poetic — sunt lăsate ca atare, în pura lor extindere și prezentare, a face aceasta. Jocul complex al diverselor dispoziții afective, al variatelor *Stimmungen* care pot să apară, complet diferite, într-o poezie sau alta, se desfășoară totuși între două limite, ca două surprize colorate divers : familiarul devine brusc de o neliniștitoare străinetate, neobișnuitul poate fi întîlnit pe neașteptate în ceea ce e cu totul banal. Existentul se joacă tot timpul cu noi, somîndu-ne în fel și chip să ascultăm rostirea Ființei De fapt, existentul, lumea se joacă cu noi numai și întotdeauna prin intermediul ființei limbii. „Omul gîndește numai în măsura în care vorbește, nu invers, cum crede încă Metafizica" declară Heidegger în *Unterwegs zur Sprache* (p. 9). La reproșurile — nu puține — ce i s-au făcut, că în textele sale filozofice s-ar juca cu cuvintele, gînditorul a răspuns : „Ființa limbii se joacă cu noi, nu noi cu ea" *(Ce înseamnă a gîndi,* p. 133), — răspuns pe care l-ar putea iscăli orice poet adevărat.

Drept încheiere a acestor rînduri, aș vrea să încerc să justific sintagma care le servește ca titlu : „Legenda lumii". În ce sens se poate susține că „figura lumii" — așa cum se prezintă ea în opera gînditorului german și, cu diferențele arătate, în cele două poezii ale lui Lucian Blaga — este o *legendă ?* Ce înțeles capătă acest cuvînt — *die Sage* — în *Unterwegs zur Sprache,* în al cărei final apare aproape la fiecare pagină ?

Expresia nu-mi aparține : ea este utilizată (puțintel diferit) de Arion L. Kelkel, un exeget francez, în titlul voluminosului său op *La Légende de l'Être. Langage et poésie chez Heidegger* (Paris, Vrin, 1980 ; 639 pp.), care mi-a sugerat ideea de a o prelua, și ale cărui considerații m-au ghidat uneneori. După acest comentator, *fenomenologia* hermeneutică, ce definește opera gînditorului german în prima ei perioadă, unde accentul cade pe analiza structurii de sens *(Sinnhaftigkeit)* a universului *Dasein*-ului, devine, odată cu „ultimul Heidegger", *ontologie* hermeneutică, datorită faptului că acum ceea ce apare este acea *Worthaftigkeit* sau *Sprachlichkeit (la structure langagière)* care caracterizează orice lucru ivit în lu-

mina Ființei. Ideea — cum am spus — vine din Humboldt. La Heidegger, însă, Limbajul obține o pondere cu totul deosebită : să ne amintim doar analiza poeziei „Cuvîntul" de Stefan George, și versul ei final : *Nu-i lucru unde nu-i cuvînt (Kein ding sei wo das wort gebricht).* Cuvîntul — și numai el — „conferă prezență, adică ființa în care lucrul apare ca ființare". Poetul — singur — știe și experimentează lucrul acesta ; alături de filozof, bineînțeles. Dar au ei vreo Justificare ? După Heideger, cuvintele înseși „sunt ca niște *gesturi* care literal vorbind nasc o Lume ; căci lucrurile numite comportîndu-se ca lucruri «adună în jurul lor cerul și pămîntul, oamenii și zeii», această Tetradă *(Cvadripartit, Geviert)* căruia îi sunt încredințate cuvintele, lucrurile, și chiar cei ce răspund la apelul lor, și tocmai această adunare laolaltă o numește Heidegger : *Lumea.* Vorbirea autentică este aceea care literalmente «face lucrurile să vină spre lume făcînd lumea să vină spre lucruri». (...) Limbajul semnificînd lucrurile le cheamă în Lume și ne cheamă în prezența lor. Grație acestui apel reciproc, și contrar concepției metafizice sau teologice, «lumea» nu e nici unversul *(Universum)* naturii, nici cosmosul înțeles ca tonalitate a ființării prezente, nici lumea creațiunii. Trebuie să ne debarasăm de ideea metafizică conform căreia Lumea și lucrurile subsistă separate, una alături de celelalte și întrețin raporturi de pură exterioritate. (...) Există, dimpotrivă, un fel de intimitate care domnește între Lume și lucruri, ele sunt unite *(einig)* fără a se confunda prin faptul că se întrepătrund, diferențiindu-se în acest *entre-deux (Zwischen)* care este inter-val al Lumii și lucrurilor, în care domnește deopotrivă intimitatea și di-ferența lor" (Kelkel : *Op. cit.*, pp. 439—440).

În *Originea operei de artă*, gînditorul precizează că Lumea nu e ceva ce subsistă în fața noastră, adică un obiect supus percepției. Lumea este non-obiectivul prin excelență, *das Ungegenständliche*, și nu există ca atare decît pentru om. Conceptul de „lucru" va fi, de asemenea, marcat de imaginea mito-poietică heideggeriană, și astfel sustras ideii metafizice de *substanță, de obiect.* Dar atît lumea, cît și lucrul sunt în strictă dependență de Limbaj. Iată de ce gînditorul nu mai vorbește despre *esența* lumii, ci despre „jocul mundan al lumii" *(Welten von Welt)*, care se refuză oricărei gîndiri metafizice, oricărei explicații raționale, oricărei exploatări practice. *Homo metaphysicus* este egal cu *homo sapiens* care este

egal cu *homo faber*, pentru Heidegger ; tuturor acestora, el le va opune pe *homo poieticus*.

Lumea este o legendă, pentru că *logos*-ul care o rostește este la rîndul său un *mythos* : pentru că graiul este el însuși o mitologie, pentru că „limba cugetă înainte de toate mitologic", cum zice Leo Spitzer. Întreaga operă filozofică a lui Heidegger o dovedește. De aceea, un comentator francez, încercînd s-o minimalizeze, spunea că ea n-ar fi decît „une aventure survenue á la langue allemande"... Bineînțeles, gînditorul — mare maestru al limbii sale — se complace uneori în enigmatice formule tautologice *(das Ding dingt, die Welt weltet, die Sprache spricht, die Zeit zeitigt etc.*, a căror traducere literală nu ne spune nimic, iar pe unii poate să-i exaspereze chiar). Numai că, utilizîndu-le, el ne lasă să pricepem că „există un joc al lumii", care nu se supune logicii, care nu respectă principiul contradicției și al non-contradicției, și care rezidă — în întregime — în cuvînt. „Ființa a tot ce este locuiește în cuvînt" *(Das Sein von jeglichen, was ist, wohnt im Wort)*. În sensul acesta, poetul se află în neînstrăinata apropiere a filozofului, și amîndoi fac experiența mitică a lumii, ca legendă. În sensul acesta numai „Limbajul este casa Ființei" *(Haus des Seins)*.

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY

Măștile adevărului poetic

Îmi propun să răspund la două întrebări care, de fapt, sunt una singură. O dată : cum se face că, strict personală ca mărturisire a intimității, poezia lirică ne inculcă totuși sentimentul unui adevăr general ? Eminescu scrie uluitorul vers *Nu credeam să-nvăț a muri vreodată*, iar cititorul se simte direct implicat în această prezentare a Erosului ca ucenicie delectabil-suferitoare a Morții. A doua oară : cum se face că, într-o lirică de tip obiectiv, într-un text format numai din „elemente de reprezentare", ceea ce receptăm nu ține de *mimesis* (o imagine a naturii exterioare), ci de exhibarea unei sensibilități ? Georg Trakl, care în toată lirica sa nu a folosit (decît de două ori) pronumele personal „eu", pare să descrie natura : *E o mirişte, pe care cade o ploaie neagră / E un copac brun, care stă singuratic. / E o şoaptă de vint, care învăluie colibele goale. / Tristă-i seara aceasta...*, dar noi simțim că „peisajul" din acest poem intitulat „De profundis" e, în realitate, o imagine a paraginii sale sufletești.

Neîndoios, orice lirism e o poezie de tip confesiv, fie că persoana care vorbește zice „eu", fie că se dosește după un personaj (care, de altfel, poate să fie un lucru : copacul lui Trakl, de pildă). Dar trebuie să ne amintim că, în latină, cuvîntul *persona* înseamnă, întîi de toate, „mască de actor". Se poate, oare, atunci, disocia între autor și personaj ? Mi se pare evident că, la nivelul scriiturii, toate datele autobiografice formează o lume de semne, cu care eu — poetul — pot să mă joc după plac, cu condiția de a respecta regulile artei mele. Istoria marii poezii europene e bogată în exemple concludente. Iată — raportul dintre viața lui Dante și *Divina Commedia* : ce splendidă, ce teribilă ierarhie de lumi, de sfere, de tronuri, populată pînă la refuz cu figurile reale ale contemporanilor săi, transfigurați cu toții în reprezentanți ai

umanității, — totul pornind de la materia incandescentă a unui *Erlebnis!* Iată același raport, în cazurile Goethe și Mallarmé : dacă celebra „Elegie" trimite, prin unele versuri, la evenimentul real de la Marienbad, rămînînd totuși un strălucit model de lirism ce tinde spre impersonalizare, — în schimb nu mai puțin vestitul sonet „Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui" — unde, după unii, prezența eului liric ar fi redusă la maximum („le moi zérologique", concept inventat de Julia Kristeva) — nu „se referă" la nimic personal ; și totuși, noi simțim în cadențele glaciale, ca și în luciul tăios al vocalei *i* care domină rimele, teribilul frig lăuntric al unei conștiințe obsedate de eșec și sterilitate. Poate că ar fi momentul să susțin că — în punctul ei de plecare — orice lirică este „ocazională" (în sensul goethean al cuvîntului), dar că drumul expresiei sale, ca demers artistic, conduce spre impersonalizare.

Dar, atunci, alte întrebări pornesc la asalt. De ce se ascunde Mallarmé îndărătul lebedei amorțite, prizonieră a sloiurilor nordice, și de ce Trakl se lasă „reprezentat" de un copac ? Oare condiția oricărei lirici nu este aceea de a fi expresia unei interiorități neîngrădite, cu atît mai emoționantă cu cît e mai sinceră, mai autentică ? Răspunsul nu e greu de dat. Experiența strict personală *(das Erlebnis)*, în nealterata ei intimitate, constituie — orice s-ar putea crede — un dat inefabil : particularul meu absolut nu poate fi înțeles de nimeni altcineva ; deci, el nu poate să devină — ca atare — obiect de comunicare. Fiind de tip monadic, eul strict personal, *eul abisal* — cel care constituie adevărata rădăcină a creației — nu trimte nimic în afară (exceptînd sunete și gesturi nearticulate), după cum nu primește nimic înlăuntru (exceptînd niște semnale al căror cod nu-l posedă). Este nevoie ca gesticulația lui afectivă să apuce a se articula, ca gesturile pe care le recepteză să ajungă să fie descifrate, pentru ca actul poetic să devină cu putință. Dar cu ce preț ? Fără îndoială, cu prețul abolirii unicului, a strict-individualului, a particularului absolut, — a tot ceea ce se înrudește cu extazul (mistic, panic, erotic, vital etc.)

Există o condiționare istoric-culturală a lirismului, tot mai pronunțată cu cît ne apropiem de zilele noastre. Climatul de cultură în care trăiește orice om de litere de azi nu este un vestmînt pe care creatorul l-ar îmbrăca exclusiv în zilele de sărbătoare : el reprezintă, dimpotrivă, chiar aerul pe care-l respiră, chiar baia sa lustrală zilnică, înviorător-purificatoare.

Purtînd povara unei culturi milenare — chiar dacă vîrsta culturii sale naționale nu numără decît cîteva sute de ani —, trăind zi de zi în chiar urzeala ei impalpabilă, săvîrșind clipă de clipă gesturi culturale ca răspuns la o permanentă somație culturală din jur, — eul creator al poetului nu mai poate să apară, la nivel de artă, ca simplu eu abisal, în pura, genuina sa trăire inform-irațională. Acum aproape o sută de ani Nietzsche și-a dat seama că poetul liric prin excelență — acel Archilocos, opus epicului Homer — nu trebuie, de fapt, să fie privit ca o persoană reală, ci ca „geniul universului, care-și exprimă durerea sa originară la modul simbolic prin metafora omului Archilocos". *(Die Geburt der Tragödie, V)*. Reluîndu-i ideea, în afara oricărei tipologii dionisiac-apolinice și a oricărei doctrine schopenhaueriene privind fondul ultim al umii, aș zice că eul abisal, ieșind la lumină — prin intermediul limbajului — din adîncimile misterioase ale psihismului uman, nu ajunge niciodată să se exprime ca atare, adică *despuiat*, în deplina nuditate a trăirii sale obscure, dolente sau exultante ; ci apare întotdeauna *travestit*. El îmbracă diversele costume pe care i le ține la dispoziție cultura, tradiția artei sale, ethosul profund al colectivității din care face parte: unele de factură arhetipală, altele de tip istoric-cultural, altele cu caracter simbolic etc. Drapat în felul acesta — și numai cu condiția acestei drapări — el se poate prezenta în fața lumii, pentru a se face înțeles. Și, firește, va fi înțeles, pentru că adevărul său strict personal este acum de conivență cu un alt adevăr, mai general, aparținînd culturii din care face parte : numai în felul acesta, adică travestit, el vorbește acum limbajul artei sale. Atunci cînd are impresia că el însuși este cel ce se ivește pe scena artei, el e de fapt reprezentat de simbolurile care-l fac comunicabil și inteligibil, acelea care-i asigură „circulația" în tărîmul faptelor reprezentative ale umanității. Jocul acestor simboluri constă în a simula că-l suprimă, tocmai pentru a putea să-l exprime cu mai deplină fidelitate.

Se poate, astfel, subscrie total la riscantul vers al lui Pessoa : *Poetul e un simulator...?* Ce mai rămîne, în acest caz, din ceea ce ne-am obișnuit a numi *adevărul poetic?* Să fie poezia o simplă *ars combinatoria* de cuvinte, fără nici un suport real, — o „minciună frumoasă" ? Personal, aș îndrăzni să afirm că, la acest nivel, al culturii în general și al celei poetice în special, trebuie să recunoaștem un principiu : acela că poetul nu exprimă nici un adevăr îngust al vieții sale per-

sonale, ci că — în ceea ce se arată a fi mai realizat în opera sa — el *produce măști personale ale adevărului lumii și vieții*. Exhibarea eului liric celui mai profund are loc pe o scenă de cultură, adică prin intermediul unor ficțiuni care-i garantează audiența tuturor celorlalte euri : o recuzită lirică proprie (pentru că el însuși este cel ce și-o creează, pornind de la fiecare situație poetică) se combină cu un sistem de semne (ținînd de un cod foarte vast, e adevărat, dar care nu există nicăieri în stare de natură, ci numai în stare de cultură) : — iată ce condiționează șansele sale de a se face receptat.

Grație acestor măști care reprezintă — paradoxal — principiul însuși al lirismului, eul profund și creator al poetului devine multiform, ni se prezintă ca indice al unei unități în pluralitate. Nu găsim cel puțin patru măști ale adevărului poetic la Hölderlin ? Prima, în poemele de tinerețe, credincioasă „idealurilor umanității" ; a doua, în „Antike Strophen", fidelă zeilor Eladei ; a treia, în „Cîntecele patriotice", exaltînd o Germanie contemporană ; a patra, în „lirica lui Scardanelli", producția din timpul nebuniei sale. N-a conferit Fernando Pessoa atîtea nume diferite (întreținînd chiar mitul existenței lor reale !) măștilor multiple ale adevărului său poetic, rămas totuși unul și același ? Ion Barbu rămîne un caz proteic similar : un expresionist de factură vitalistă, un hermetizant obsedat de simboluri geometrice și mistice, un *poeta ludens* care jonglează cu cuvintele, exploatînd aura lor extra-semantică. Se înțelege — nu-i așa ? — că măștile adevărului poetic depind integral de „arta poetică" a unui autor, adică de o *praxis* la nivelul limbajului, care diferă — obligatoriu — de la un poet la altul, dar poate să varieze chiar la același autor de-a lungul activității sale lirice.

Reconfortantul paradox al poeziei lirice ar putea să fie formulat astfel : lirismul devine adevărată confesiune de sine, valabilă artisticește, numai atunci cînd apare sub forma unui artificiu care întreține inviolabilul secret al ființei personale și al Ființei în genere ; lirismul e chemat, prin chiar geneza structurii lui, să ascundă tocmai ceea ce revelează : cu alte cuvinte, să „potențeze misterul", cum spunea Lucian Blaga ; poetul liric e singura creatură care nu poate să-și exhibe decît pudoarea.

Tot ce se prezintă, ca literatură, sub acest nivel de prelucrare, nu e decît un document care poate să onoreze viața, dar care rămîne lipsit de interes în sfera creației artistice.

Cîteva măşti lirice

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Gînduri despre Lucian Blaga

Am impresia că orice tentativă de a circumscrie personalitatea complexă a lui Lucian Blaga va rămîne datoare acelor „elemente pentru un portret interior", pe care Ovidiu Cotruș le-a publicat în 1966 în „Orizont" (retipărite în volumul său postum *Meditații critice* 1983). Sfios și temerar, mișcat de o venerație ce nu-i anulează luciditatea, fostul student — ajuns la vîrsta maturității — i-a consacrat magistrului cîteva pagini de o mare densitate a ideii, realizînd o sugestivă implicare a omului Blaga în aventurile creatoare ale poetului și filosofului. Exegetul ajunge chiar să desprindă — cu prudența de rigoare — un fel de „faculté maîtresse" a întregii sale personalități : „Nu voi izbuti niciodată *să infrunt* personalitatea lui Blaga — scrie el —încercînd s-o înghesui în marginile unei formule. Dar *presimt* că sensibilitatea runică, oprirea înfiorată în fața tainelor lumii, așteptînd ca sensurile ascunse să se dezvăluie de la sine, atît cît le este dat să se descopere, este fenomenul originar, sîmburele mitic, din care s-au dezvoltat marile plăzmuiri poetice și metafizice ale lui Lucian Blaga" (p. 172).

Voi încerca să completez — uneori cu elemente împrumutate din comportamentul omului, așa cum mi le restituie acum amintirea — această imagine globală a unei prezențe care a dominat tinerețea noastră studioasă, care ne-a fost aproape, chiar foarte aproape, dar care nu s-a pretat niciodată vreunei familiarități de tip obișnuit : un sîmbure impenetrabil s-a derobat mereu, în Lucian Blaga, unei atingeri prea insistente, intimitatea sa rămînînd pentru noi toți, cei din jurul lui, un fel de „citadelă imperială interzisă".

Acest *noi* vizează grupul de tineri scriitori și studenți ai săi adunați în „Cercul literar", la cenaclurile căruia poetul-filosof participa cu regularitate în perioada 1943—45 la Sibiu, iar

după 1945 la Cluj. Era o relație ciudată, cu totul altă decît cea comună între un magistru și cercul său de discipoli fideli; relație expurgată, dintr-o parte, de orice prozelitism, din altă parte, de orice epigonism. Deși nu i-am adus niciodată elogii directe, Blaga s-a simțit atras de mica noastră confrerie literară acceptînd să-și publice în „Revista Cercului Literar" primele sale aforisme din *Discobolul*, sau citind la întîlnirile noastre pagini din piesa *Arca lui Noe*, la care lucra ; deși „manifestul" nostru din 1943 ne arată raliați, programatic și principial, unor alte personalități ale culturii noastre, ca Maiorescu și Lovinescu, marele gînditor a frecventat cu plăcere ședințele noastre, angajîndu-se chiar în discuții contradictorii asupra propriei sale opere (cum a fost ședința în care s-a contestat dimensiunea tragică a filozofiei sale), ba chiar „s-a molipsit" poate de spiritul cerchist. Prezența lui între noi, ce-i drept nu prea volubilă, datorită temperamentului său, a avut totuși semnificația unor legături adînci, lucrînd subteran, în mod temeinic. Îmi vine să cred că filosoful și profesorul, care urmărea cu o distantă dar atentă grijă evoluția noastră spirituală, a bănuit în mult mai mare măsură decît noi „patronajul discret" pe care l-a exercitat asupra noastră, și a intuit cu mai multă pătrundere rolul fertil pe care urma să-l aibă în formarea noastră ca intelectuali și scriitori contactul cu opera sa : printr-o mișcare tipică felului său de a fi, Blaga s-a ascuns adesea în sine, știind că o să-l găsim acolo, grație orientării noastre firești pe firmamentul valorilor.

Cudățenia acestor relații consta, de exemplu, în faptul că Blaga n-a amendat niciodată nimic din juvenila noastră ireverență : roind în jurul lui, discutam filosofie și literatură pe coridoarele facultății, pînă în momentul cînd profesorul trebuia să intre pentru a-și ține cursul ; atunci, cu o perfectă detașare de sine, el se despărțea de noi surîzînd, fără a aștepta să-l urmăm în sală : era ca și cum s-ar înțelege de la sine că pentru noi, cei cîțiva „aleși", cititori înverșunați de cărți și viitori semnatari de cărți, învățătura sa filosofică venea nu de la catedră, ci din cărțile sale. Neavînd vocație oratorică, profesorul Blaga nu avea nici ambiții pedagogice. Cît despre metoda sa didactică, aceasta era una singură, practicată cu o suverană liniște și meticulozitate : lectura albă a textului filosofic. Cînd, la un moment dat, profesorul ne-a anunțat de la început : „Astăzi vom recurge la reprezentări grafice", am avut o clipă speranța că vom asista la nașterea uneia din acele scheme care vin în

ajutorul gîndirii, ca în *Cunoașterea luciferică* și în *Geneza metaforei și sensul culturii*... Ei bine, spre completa noastră stupefacție, la finele cursului se putea admira pe tablă, în chiar mijlocul ei, un punct : un simplu punct, și nimic mai mult, pe care profesorul îl realizase înșurubînd cu strășnicie creta în lemn, — infimă, disperantă, incredibilă stea pe imensitatea unui cer absolut negru !... Ar fi oare prea mult să spun că logosul blagian, activînd într-un univers de tîlcuri, nu se adresează atît urechii fizice și ochiului fizic, ci unui misterios auz și văz intern ?...

Intern / extern, criptic / fanic, paradisiac / luciferic, major / minor etc. — Blaga deprinsese, încă din tinerețe, de la Goethe, jocul fascinant-explicativ al polarităților : dialectica luxuriant-prezentă deopotrivă în lirica sa — ca inepuizabilă, exultantă bogăție cromatică a formelor, și în gîndirea sa — ca structură intim-antinomică a realului. Spirit deschis spre totalitatea și infinitatea lumii, el era obsedat ca și maestrul său german de valoarea instrumentală a *metodei* ; de aceea a manevrat cu măiestrie analogicul și disociativul : compara, ca să salveze identitatea. A zăbovi în fața lucrului — dacă ar trebui să caracterizez printr-un cuvînt actul specific blagian în fața realului, aș zice că acesta era *popasul*, oprirea din mers, sub imperiul uimirii — însemna, pentru el, a problematiza : cea mai filosofică atitudine, după opinia sa, învățată tot de la Goethe, în fața lumii. Dar filosoful român urmărea nu delimitarea unui obiect de cercetare, ci plasticizarea unui *mister* : recunoașterea în chiar procesul cunoașterii a unui sîmbure ireductibil. Iată de ce, la el, realul apare mereu ca un tărîm dublu : mereu există un *dincolo*, pentru care existența este o permanentă pregătire și inițiere ; mereu există o zonă mai adîncă, o matrice generatoare de forme ; mereu se simte în tot ce se manifestă la suprafață acțiunea ascunsă, plăsmuitoare a Mumelor : joc de forțe obscure și terifiante, sublim-grotești, care întemeiază — ca în *Faust* — frumosul. A transforma în titlu de glorie eșecul cunoașterii reductiv-raționale, a funda vocația plăsmuitoare de forme și valori a omului pe întîlnirea cu limita, a imagina un Demiurg gelos care ne cenzurează activitatea spirituală, — toate acestea înseamnă a transmuta tragicul în extaz și bucurie, a realiza „fericirea tragică" a lui Goethe.

Întreaga făptură a lui Lucian Blaga avea stil : de la silueta inconfundabilă, spărgînd spațiul cu un umăr mai ridicat, și

mișcîndu-se într-un calm desăvîrșit, la vocea mereu egală cu sine atît în discuție, cît și în lectura textelor proprii ; de la cumpăna deplină a rostirii sale poetice la măsura elegantă a comportamentului său uman ; de la trăsăturile feței sculptate încă din tinerețe, parcă de un timp lăuntric, mărturisind o modelare dintru început a ființei, — totul era pecete personală. Avea un surîs mare și blînd, în care se oglindea bucuria unui om însetat de completarea formelor frumoase, dar care nu scădea nimic din melancolia fundamentală a celui ce gîndește la rosturile lumii. Izbucnirile de rîs nu-l caraterizau ; la fel — izbucnirile — chiar distilate, ale mîniei sau disprețului său : cele cîteva pamflete din „Seaculum", revista de filosofie pe care o conducea, conțin o patimă aproape neverosimilă ; ele arată că violența îl falsifica, tocmai pentru că-i era cu totul străină.

S-a scris despre el că putea fi văzut contemplînd munții, apele, codrii, vietățile. Eu cred că poposea în fața a tot ceea ce îl făcea să amuțească : ceea ce-l unea cu ele era tăcerea devastatoare dintru început a tuturor lucrurilor, atmosfera încărcată de virtual a increatului care respira încă în ele. Mersul lui adeverea mișcarea emoționată printr-o împărăție a tainelor : de aceea, nu știa ce e graba ; pașii lui — am constatat plimbîndu-ne prin Dumbrava Sibiului — erau parcă treptele unei inițieri, ale unei integrări în cosmos.

Nimeni n-a avut la noi asemenea lui ceea ce germanii numesc *mythologische Apperzeption :* înzestrarea de a surprinde și de a proiecta datul la limita cunoașterii, acolo unde el devine *numen.* Despre puțini oameni se poate spune ca despre Blaga că a trăit în egală măsură un sentiment metafizic al Totului *(Welt)* și un sentiment fizic al ambianței familiare *(Umwelt).* Poetului, ca și filosofului, îi plăcea să se salveze din *Umwelt* în *Welt :* era mai acasă în poveste decît în declarație. Acestei coabitări cu tîlcurile i se datorează, aș zice, orgoliul său liniștit care nu se lăsa niciodată tulburat : numai oamenii care trăiesc superficial, printre aparențe, au susceptibilitate ; înțeleptul este pretutindeni acasă, de aceea el nu poate să fie jignit.

Azi, cînd eu am depășit vîrsta la care el și-a regăsit multrîvnita tăcere, îmi dau seama că în toți acești ani n-am cunoscut nici o altă conștiință mai integră, nici o altă personalitate mai complexă, nici o altă vocație mai autentică. Sub modul său de a rezista, de tip neutral, aproape asiatic — al abstra-

gerii, al zăbavei, al tăcerii — se ascunde de fapt un om exemplar al eticii actului creator. El stăruise încă în preajma mea, tocmai prin *greul* marelui său suflet, așa cum zice în poezia „Zodia Cumpenei": *Dacă din povești adevăr rămîne / că trăim prin / imponderabil cei vii, / poate să mai umble cuvînt că trupul / este-o povară? // Greu e numai sufletul, nu țărîna / Căci cenușa noastră, iubito, poate / fi pe talgere cîntărită cu vreo / cîteva roze...*

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Poetul în fața Istoriei

Ca orice operă adevărată, lirica lui Eugen Jebeleanu își inventează biografiile. Acestea sunt, după părerea mea, două, și alternează : uneori, de la o carte la alta, alteori în cadrul aceluiași volum. Există, pe de o parte, un plan de referință real, personal, o biografie care se compune din concretul unor trăiri imediate, care intră adesea în poezie cu întreg bagajul lor de expresie brută, magmatică, de parcă lirismul ar fi doar un jurnal intim al sentimentelor, iar poetul — substanțial elegiac, purtat de o puternică undă de tragism luminos și melancolie — un privilegiat Notar al propriei sale vieți, acela care singur are dreptul de a-și pune parafa sub emoționantele „documente" ale unei în-veci-ne-pierdute iubiri. Și există, pe de altă parte, un al doilea plan de referință, o biografie istoric-imaginară, în care evenimentele sunt decantate în tîlcuri, în care întîmplările reale, asumate prin angajament existențial, determină o serie vastă de atitudini-ripostă : revolta, refuzul, condamnarea, demascarea, invectiva, resemnarea etc. ; acest poet protestatar este Scribul încrîncenat al unor situații istorice, devenite în text situații poetice, care — demonic-exemplare în structura lor evenimențială — solicită de fiecare dată reacția eului moral. Prima biografie se traduce, în textualitatea poetică jebeleniană, ca lirism confesiv ; a doua, ca lirism parabolic ; dar termenul „parabolic" are, aici, un sens foarte larg : e vorba, de fapt, de o modalitate poetică în care lirismul emblematic, parabola propriu zisă, simbolul, alegoria și expresia epigramatic-lapidară se împletesc sau își cedează locul, furnizînd instrumentele unei Poetice mereu consecvente față de sine. Obiectul rîndurilor ce urmează este investigarea acestui raport original, care ne oferă una din cele mai pilduitoare confruntări dintre Poet și Istorie.

Înclinația spre Istorie era evidentă la Eugen Jebeleanu încă din volumul de debut *Inimi sub săbii* (1934) : titlu pro-

fetic, aș zice, întrucît figurează plastic condiția permanentă a poeziei sale. În această primă plachetă însă, Istoria era numai *văzută* și, deci, reprezentată imagistic : spațiul ei era un imaginar „cîmp heraldic", rezolvat plastic, de către un *ochi* liric care-l privea cu insistență și, deocamdată, cu voluptate. Cîteva strofe din antologicul poem „Senior de ceașcă" sunt concludente : *În evul sur (Domn : Dagobert), / lucea un principe incert ; / cu ochi de ape și victorii, / calm braț în șold, în unghi de glorii. /.../ Văd timp de bătălii. Leat mediu. / Cu alții-n fier și-n gînduri grave, / dădu și prințul un asediu, / pe undeva, prin mlaștini slave. // Rentors în timp pribeag. Schimbat. / Prințul : slutit în bătălie. // Sfîrșitu-acesta nu l-am dat ; / el plînge-n smalț și-n veșnicie.* Se poate vorbi, aici, chiar de un fel de limbă heraldică, în care textul imită topografia-miniatură a blazonului, în care abia accentuatul hermetism sugerează un fel de ezoterism al Istoriei, în care picturalul ajută lirismului însuși să devină emblematic, în care stilizarea indică un rafinament și o caligrafie subtile ale obiectului istoric ca atare, de care văzul poetic se bucură ca de o stampă salvată de la înec.

Vor trece cîțiva ani buni, pînă ce îndărătul acestei priviri se va face simțită treptat o *conștiință* lirică, acută și exacerbată, asupra Istoriei, care înlocuiește contemplarea cu participarea, povestea cantabilă cu „fabula" teribilă, recitativul bine ritmat al anecdoticului grațios cu scrîșnetul tăios și scurt al comentariului, tabloul ilustrativ-pitoresc cu parabola grea de sens. Treptat, pe măsura acestei implicări a eticului în orizontul Istoriei, instrumentele însești ale Poetului se vor modifica ireversibil : calofilia și hermetismul muzical al primelor producții cedînd locul notației concrete și dure, emblematicul transformîndu-se în viziune, pe măsură ce spațiul imaginar heraldic era invadat de perspectiva reală a evenimentelor, pe măsură ce ochiului contemplativ, inițial încîntat, i s-a substituit conștiința morală mereu provocată de o vizibilă — doar pentru Poet — sabie a lui Damocles. Cu trecerea anilor, ani de teribile prefaceri pe scena istorică a lumii, Eugen Jebeleanu a rămas tot mai puțin un contemplator al Istoriei *scrise*, devenind tot mai mult un martor vizual al zvîrcolirilor ei reale *trăite*. Apropierea de întîmplări, înfiorătoarea lor proximitate acționează acum direct asupra eului liric, nu prin intermediul tablourilor de epocă, trezind în el evantaiul de riposte amintit mai sus. Căci vecinătatea cu evenimentele le-a răpit acestora

falsa frumusețe stilizată de indiferentul artist care e Timpul : ele i se propun acum ca niște încercări cumplite ale omenescului, din care tocmai sensul nobil și superior al Istoriei, văzut cîndva, pare să lipsească. Datorită inepuizabilei suferințe pe care o generează, Istoria a încetat să mai fie pentru Poet un izvor de priveliști încîntătoare și eroice, transformîndu-se într-un imens rezervor de *situații tragice*, resimțite și mai puternic prin faptul că se repetă : ele îi apar Poetului exemplare nu prin ceea ce-i propun, ci prin ceea ce îl obligă, moralmente, să respingă. Văzută din apropiere, Istoria apare fără mască, fără blazon și vizieră ; ea e acum nudă, în cutremurătoarea ei cruzime și absurditate ; ea nu va mai fi, de acum înainte, *plinsă-n smalț și veșnicie*, ci clamată patetic în carnea clipei prezente. Odată cu descoperirea unui *tipic tragic* malefic al Istoriei, în care socialul și moralul corectează prin ideal și lacrimă perspectiva divin-indiferentă a faptelor din trecut, lirismul emblematic trece în lirism parabolic ; în locul gravurii și blazonului întîlnim cronica și alegoriile profane ale unui Poet angajat. Marele secret al Istoriei nu mai e un „cîmp heraldic" pur și cifrat ca un rebus, ci un cîmp de bătălie însîngerat și clocotind de patimi.

Ar fi greșit să vedem aici doar inevitabila întîlnire dintre cele două planuri de referință ale operei, adică coliziunea biografiei reale cu biografia istorică. E adevărat că pe măsură ce lirismul confesiv al lui Eugen Jebeleanu se întunecă, se tulbură și lirismul său parabolic, se înveninează și relația sa cu Istoria. Dar cele două biografii sunt departe de a se suprapune, ca semnificație adînc poetică asupra realului : căci lirica de iubire și moarte a poetului păstrează, ba chiar potențează un timbru de optimism tragic în fața morții personale a omului, considerat ca individ ; în timp ce, dimpotrivă, ororile Istoriei, măcelurile ei, incredibila ei demonie, — toate acestea sunt denunțate cu violență și sarcasm, cu rece dispreț uneori, alteori cu scîrbă scrîșnită, ca o esențială *lipsă de sens* inerentă făptuitorilor de Istorie, ca o trăsătură esențialmente inumană, figurată adeseori cu ajutorul bestiarului. Poetul e totdeauna mai blînd cu moartea, care vine ca o lege a Firii, decît cu cei care dau moartea împotriva legilor Firii. N-am de gînd să urmăresc, îndeaproape, acest proces, ci doar să consemnez lirismul parabolic la pragul celor două volume ultime, *Hanibal* (1973) și *Arma secretă* (1980).

Cum se întîmplă cu poeții care au o atitudine consecventă în fața unui obiectiv unic, ce le direcționează lirismul, motive

și procedee dintr-un volum revin, puțin modificate, în celălalt. Cînd în *Hanibal* Jebeleanu scrie „Invocația" : *Nu-mi da decît o rază : pe aceea / ce retezînd grumazul tiraniei, / izvor de raze face să țîșnească, / mistuitor de ceruri și-obrăzare / și liberează adîncul chip al nopții / cu pletele sunînd de adevăruri...*, el anticipează „Arma secretă" din ultimul său volum : */.../ Lucrul acesta disprețuit, / dar de toți invidiat, / pentru că nu se vede, dar există, / pentru că e lup și pasăre / și un norod de miei / sus, sus, unde stăpînește, / fără să spună un cuvînt, / luna... / Lucrul acesta care nu costă mai nimic, / însă prețuiește... / care se ivește numai cîtorva, / dăruindu-se tuturor / lup și pasăre și miel / (fără coadă ! fără coadă !) /.../ Lucrul acesta care-ți cîntă, / care mușcă dacă e nevoie, / care-ți ține de cald. / Lupul / pasărea, / mielul / respirația Invizibilului.* E limpede că obiectul „invocației" și „lucrul acesta" sunt, de fapt, „arma secretă" a poetului contemporan, singura lui armă : Poezia. Apreciind asemănarea între cele două poeme, va trebui să punem în lumină totodată diferența de modalitate lirică : în prima poezie, adresa istorică a „armei secrete" era numită în mod precis : retezarea grumazului tiraniei ; în cea de a doua, ea este abia sugerată ; într-o parte, „arma secretă" a poeticului este univoc-pură, e *o rază*, dar cu finalitate pregnant practică în planul politicului ; în cealaltă parte, ea este ambiguă, antinomic-plurală *(lup, pasăre, miel ;* ea *cîntă*, și *la nevoie mușcă)*, dar țința ei e mai adîncă, ține de ordinea ontologicului : *respirația Invizibilului ;* acolo, discursul era linear, se compunea dintr-o singură frază, ritmată și condensată la maximum, „poetică" prin lexic și organizare a viziunii ; dincoace, textul e larg desfășurat, mereu întrerupt, cu elemente repetitive, cu puncte de suspensie, cu pendulări între vocabulele aspre și cele blînde, cu paranteze ironice și sarcastice etc ; aglomerarea de determinative, în jurul unui subiect imprecis, indicat prin perifrază *(lucrul acesta)* denotă o modificare la nivelul Poeticei, caracteristică pentru volumul *Arma secretă*.

Am subliniat, altădată, efectul expresiv obținut în *Hanibal*, chiar în poemul care dă titlu volumului, prin utilizarea nefiresc-firească a conjuncției *și* în versul final : *Nimeni n-avea ceea ce el avea / superba lui trufie / și elefanții / și labele lor sfărîmînd vertebrele / acestor Alpi albiți de spaimă. // Călca, de-abia să se audă, peste stînci / și s-auzea în lună, și / nimeni nu mai văzuse trîmbițele / de piatră ondulîndă ale acestor fiare. // Și n-au învins.* Conform logicei cititorului obișnuit, care devansează concluzia poemului, după descrierea grandorii

militare, și în contrast cu imensa desfășurare de forțe spăimoase, înfrîngerea invadatorului punic ar trebui să fie introdusă printr-o adversativă (dar, însă, totuși, cu toate acestea etc.), căci aceasta ar fi fost formularea firească a frazei, a unei fraze care vrea să sublinieze *absurdul faptului istoric*. Dar poetul urmărește, conform structurii sale combativ-morale, o altă idee : aceea a *sensului firesc al Istoriei*, adică aserțiunea, utopică poate, că Forța brută expansionistă nu poate să triumfe în fața Spiritului ce mobilizează rezistența patriotică ; de aceea, în locul unei conjuncții adversativ-contrastive, el utilizează o copulativă, cea mai comună dintre toate, cea mai frecventă, tocmai pentru a sublinia că, aici, contradicția între efecte (înfrîngere) și cauza lui (forța armată) este doar aparență a Istoriei, sensul — real și profund — al acesteia fiind unul singur : realizarea de sine a umanității, ca triumf al Spiritului care-și depășește dialectic propriile contradicții.

Lirismul parabolic tipic, acela care utilizează evenimentul istoric sub forma unei *situații* fabulistice, la capătul căreia sensul se desprinde ca un fruct pîrguit de soarele poetic, divulgă așadar prin sugestie morală o viziune, o concepție, un crez umanist asupra Istoriei. Forța imaginilor care-l concretizează măsoară exact fervoarea angajamentului : poetul nu tună și fulgeră, în vaste desfășurări retorice, ci alcătuiește mici tablouri expresive, pune față în față polarități și contradicții, lăsîndu-le să-și afirme tensiunea interioară. În felul acesta, se dă impresia că faptele vorbesc de la sine, că Istoria însăși — la nivelul evenimentului — ar fi grăitoare, pilduitoare. Dar aceasta este numai o iluzie, programată, a lecturii poeziei. De fapt, Istoria nu spune nimic, în simpla etalare a brutalității ei ; semnificația care se degajează, pentru noi, din contextul istoric, este, în realitate, *sensul poetic* pe care-l vehiculează chiar textul poemului. Lirismul parabolic lasă impresia modestă de a povesti pur și simplu Istoria, cînd de fapt el o repovestește orientat, în funcție de o semnificație dictată de o concepție eminamente morală asupra ei. Scribul — care aici e Poetul — știe foarte bine că Istoria *se face* de la sine, cu sau fără participarea sa. Dar în același timp, el știe la fel de bine că Istoria *se scrie*, și că ea nu poate fi scrisă fără participarea sa. Responsabilitatea lui morală se declanșează tocmai spre a garanta, pentru oamenii de mîine, autenticitatea contextului istoric care, scris, devine text poetic responsabil de sensul adevărat al Istoriei. Pentru această conștiință de Scrib (situație sugerată de întreg contextul referențial antic) imperativul mo-

ral al profesiunii sale e unul singur, acela de a face ca *adîncul chip al nopții* (a se citi : Istoria) să-și fluture *pletele sunînd de adevăruri*, ca *ceturile* și *obrăzarele* ei să se mistuie': Iată, acum, această constantă, formulată direct în scurtul poem „Semiramis" (dedicat, nu întîmplător, lui Geo Bogza): *Dar este o pomană odioasă / că mi-a fost dat să mai trăiesc / după atîția morți // Căci am trăit nu într'o / grădină, / ci într'o măcelărie // Să spun, așa dar, că miriadele / de picături de sînge / sunt rubine // Să mint / pe toți, mințindu-mă, / că am trăit nu printre semeni atîrnînd de streang, / ci legănați de raze / în răcoroasele grădini / ale Semiramidei.* Se va observa că, în acest poem, ținta vizată — divulgarea Istoriei trăite — se accentuează și clarifică treptat, pe măsură ce se manifestă mai evident recursul la parabolă, adică situarea în contextul antic, „grădinile Semiramidei" semnificînd aici oaza de opulență și desfătări rezervată celor puțini ; dar, pe măsură ce se petrece această trecere, de la starea sufletească personală din primele versuri la contextul general al epocii trăite, se acuză tot mai puternic conștiința scribului, refuzul lui de a scrie altceva decît ceea ce, de fapt, a trăit. În toate „parabolele civile" ale lui Jebeleanu, Poetul, niciodată numit dar mereu implicit, apare sub forma acestui Scrib angajat, al cărui stilet are un patetic virf de văpaie.

Între sarcinile pe care și le asumă conștiința morală asupra Istoriei se află și aceea de a avertiza împotriva deturnării sensului ei adevărat. Tirania, numită odată direct, trebuie înfierată chiar și atunci cînd ia aspectul, aparent inocent și umanitar, al falsului „apostolat" ; căci sub masca sa de „Apostol" (e chiar titlul poeziei din care voi cita), abuzul de putere duce la o mincinoasă religie profitabilă ; hipertrofierea eului politic, formă pernicioasă de narcisism, naște monștri, pentru că realmente implică un „somn al rațiunii" (personale și, prin efectele ei, colective) : *Ce dărui tu? cuvintele, dresate / să ți se-napoieze iar și iar, / umflate după voie, dezumflate, / cu dragoste de tine, fără har? // Unde ți-e dragostea de semeni, / apostole de tine-ndrăgostit? / Oglinzile nasc numai monștri gemeni, / surizătorule nefericit...* Această poezie mi se pare revelatoare pentru trecerea de la lirismul parabolic la lirismul simbolic. Citită în cheie strict parabolică, „Apostolul" constituie o demascare a solipsismului tiranic, a incapacității de a vedea realul din cauza propriei imagini. Dar dacă introducem o lectură simbolică, orizontul se lărgește considerabil, prin tîlcurile care se leagă de motivul „oglinzii" și al „dublului" : „apostolul"

nu este numai suveranul vanitos, mulțumit de sine, flatat de ecoul propriilor sale cuvinte, ci în același timp orice om, om al faptei bineînțeles, pentru care imaginea de sine obnubilează imaginea celorlalți, pentru care idealul constituie o simplă proiecție a subiectivității, pentru care reflectarea (în dublul ei sens) nu constituie un demers spre alteritate, ci o capcană sterilă a identității.

Cred că nu greșesc susținînd că, la acest nivel al lirismului său, Eugen Jebeleanu izbutește o surprinzătoare împrospătare a simbolurilor. Iată, de pildă, simbolul centaurilor, în poezia cu același titlu. Ce semnifică ei ? *Ei trec, și din goană îmi spun, / zîmbind un pic, măreți totdeauna : / — Fă ca noi dacă poți... / Dacă poți, fă ca noi... / Și dacă nu, mulțumește-te / strigînd : Slavă vouă, neîmblînzitilor, sublimilor, / frîngătorilor de grumaji, valuri văzute ale timpului !* La această provocare, poetul răspunde : *Slavă, deci, goanei voastre / care — fără să știți — ne pune / creierul în mișcare, / la urma urmei, globul nostru pămîntesc. / Slavă vouă, care — tropăind — / ne ajutați să nu uităm că de mult / omul umblă în două picioare. /.../ Slavă vouă, care-mi străpungeți inima / lăsînd să se vadă prin ea azurul ; / fiară senină ce n-o să vă ierte. /.../* După cum se știe, tradițional centaurii simbolizează dubla natură a omului, animalică și spirituală, inconștientă și rațională. Dar, aici, ei sunt exponenți figurați ai brutalității și inconștienței oarbe a Istoriei, turmă în iureș nebun care-și strivește victimele, dar care, totodată, stîrnește în ele, prin chiar actul torționar care le sfîșie, apariția forței spirituale : acel petec de *azur*, simbol al rațiunii luminate ,pusă în lumină de superbul vers : *fiară senină ce n-o să vă ierte.* La împrospătarea vechilor simboluri, trebuie adăugată invenția de simboluri ; poetul ridică la rang semnificativ un fenomen oarecare, din lumea fizică, așa cum se vede în poemul „Cuburi de gheață". *Și se topesc pînă la urmă, totuși / cît de lucide-ar fi, cît de severe, / aceste cuburi care — ai văzut, / suflete-al meu ? — par tari orișice-ai spune // Și iau, pînă la urmă — ai văzut — / culoarea băuturii răbdătoare.* Satisfacție de sentimental ? Melancolie în fața labilității ? Resemnare înțeleaptă ? Simbolul licărește obscur în deplina lui ambiguitate, lăsînd liber jocul interpretărilor.

Era firesc ca, pe calea aceasta, Eugen Jebeleanu să ajungă, mai curînd sau mai tîrziu, la lirismul epigramatic. Conștiința care judecă nu se poate abține de la formularea de sentințe, pe de o parte ; pe de altă parte, manevrarea îndelungată a parabolei și simbolului duce obligatoriu la o înțelepciune care

cristalizează în expresii lapidare. Forța unui atare lirism constă în economia de cuvinte și pregnanța imaginii, care de multe ori dau strălucire memorabilă unui adevăr banal, unui loc comun reluat cu brio, unui poncif al experienței ecumenice. „Soarta", de pildă, ne oferă o emblemă schițată din cîteva linii, o descripție perfect obiectivată, în care numai simbolica versului al doilea — grotescul împăratului roman dement — și tragismul versului final indică participarea afectivă a eului liric: *Era atît de crăcănată / încît Caligula pe cal / trecea cu-ntreaga lui armată / sub ea în marșu-i triumfal. // Era femeie? vrăjitoare? / Din toate, poate, cîte-un pic. / Și o privire călătoare — / și fruntea ei era un dric.* Simplitatea e, aici, la ea acasă; de acea, poetului îi e destul o unică imagine pentru a sugera raportul acela, atît de greu de exprimat, fără retorică și fără sentimentalism, dintre noi și cei dragi, dispăruți: *Nu, morții nu se plictisesc, / ei mă așteaptă să-i ajung, departe, / și așteptînd, ei răsfoiesc o carte / cu frunze veșnic ude — și-mi zîmbesc* („Răbdare"). Rareori, familiaritatea cu moartea, orizontul thanatic văzut ca o intimitate casnică și-a găsit o expresie mai senin-emoționantă în poezia noastră! Alteori, în cea mai bună tradiție a acestui gen de lirism care are oroare de figurativ și se bazează pe aforistic, expresia își maschează paradoxiile sub banalitate și prozaism, adunîndu-se grav, ca o inscripție în piatră: *Am învățat de la apă / cum să nu curg / am învățat de la plug / cum să nu ar / și de la viață / cum să dispar.*

BCUIASICENTRAL

Geo Dumitrescu și antipoezia

Nu pot să scriu despre Geo Dumitrescu, acum cînd poetul *Libertății de a trage cu pușca* împlinește 70 de ani, fără a mă lăsa ispitit de un pariu cu propria mea memorie. În anii războiului, și imediat după aceea, Geo Dumitrescu a fost pentru mine — ca și pentru prietenii mei din „Cercul literar din Sibiu" — un reper, reperul alterității noastre : un alt mod decît al nostru de a concepe și de a face poezie. Nici o altă amintire de lectură din tinerețea mea, privind pe cineva din generația mea, nu este mai vie în mine decît impresia lăsată de, să zic, poemul „Despre certitudini". Radu Stanca, poetul care, între noi, dădea tonul reflecției asupra poeziei, remarcase pe marginea acelui poem : „Băiete, lirismul modern devine problematic, el nu mai e pur și simplu confesiv, este declarativ". — „Problematic ?" mă întrebasem eu ; pentru mine problematicul ținea de filosofic ; or, aici, nu era vorba de așa ceva.... Dar Radu Stanca avea dreptate, și cuvintele lui au constituit prima caracterizare de ansamblu a unei noi modalități de poezie, și ele s-au imprimat adînc în atenția mea.

Eram tînăr pe vremea aceea, poeții mei preferați erau Arghezi și Ion Barbu, mai puțin Blaga, și nicidecum Bacovia. Aveam, așadar, exact datele formative necesare pentru a mă constitui în „rival" al glasului liric pe care-l auzeam, și care mă intriga în mod deosebit. Aveam de asemenea o relativă practică a lirismului, care o nega substanțial pe a sa. Impactul cu această poezie nervoasă și prozaică, inspirată din cotidianul banal, realizată cu ajutorul unui limbaj dintre cele curente, în care cuvintele de rînd dădeau buzna, cantonată într-o zonă a psihologicului unde scormonea după mici bijuterii metaforice, și adesea se închega în „viziuni" care nu solicitau în mod preponderent ochiul, nici nu excitau imaginația, plină de repetiții și aluviuni verbale care-mi dădeau impresia de morene ale unei

limbi ce luneca greoi și implacabil pe făgașe bătute, omorîndu-și elanul liric prin ironie și încercînd să-l resuscite prin sarcasm, — impactul cu acest nou fel de lirism m-a tulburat și derutat. În ce mă privește, eram adeptul unui limbaj elevat, epurat de orice loc comun, sfinteind de cuvinte *tabu*, al unei exprimări filtrate, ceremonioase și elegante, al unor teme filosoficești și al unor simboluri care mă înfiorau prin rezonanța lor ezoterică ; într-un cuvînt, al unei poezii care izvora din tradiție ca dintr-o fîntînă a veșnicei tinereți, și care se ferea ca de foc de orice gest liric de frondă, de orice tentativă eretică de experiment. Rigoarea formală era singura strălucire pe care o percepeam în această artă a cuvîntului inspirat, obscuritatea ei mi se părea o axiomă. Veneam, fără îndoială complexat, de la țară, fascinat de abstracțiunile încifrate ale lui Mallarmé și Valéry, descoperind abia acum tonul oracular al lui Hölderlin și „măsurile de aur" ale lui Goethe : — cum aș fi putut să nu reacționez extrem de puternic, contrariat de această spectaculoasă dar și jignitoare „coborîre" a temelor poetice în arena zilnicelor preocupări, a limbajului liric printre vocabulele străzii ?... Geo Dumitrescu a fost, în anii aceia, într-un mod pe care l-am înregistrat pe deplin abia mai tîrziu, prima *măsură contrară* a poeziei mele. „Ultragiul" pe care îl provoca conștiinței mele poetice avea, însă, ceva suspect și în același timp incitant : acest lirism care „se tîra pe pămînt" poseda un orizont al lui, scund, fără îndoială, dar în care lucrurile mărunte căpătau proporții colosale. Era un mod de a scrie „de ultimă oră" — îmi ziceam, uneori, — jurnalistic, urmărind senzaționalul banalității, abdicînd de la sacerdoțiul poeziei „înalte" ; într-un cuvînt, era — pentru mine — o mostră de *antipoezie*.

În remarcabila sa carte *Despre poezie* (Cartea Românească, 1987) criticul Nicolae Manolescu a lansat expresia „poeți pereche", în care —judecînd mai ales cîte o poezie reprezentativă din fiecare — m-a plasat pe mine în compania lui Geo Dumitrescu, așa cum l-a așezat pe Nichita Stănescu în același binom cu Marin Sorescu. Intuiția criticului corespunde oarecum impresiei cu care eu, unul, am străbătut anii și vîrstele poetice : înainte și după ce cele două poeme analizate — „Mistrețul cu colți de argint" și respectiv „Ciinele de lîngă pod"— au fost scrise, eu m-am simțit mereu *alături* de Geo Dumitrescu, în dublul sens al cuvîntului subliniat. Am simțit, oare, crescînd, în tot acest timp, și impresia de *complementaritate* a modurilor noastre de a scrie poezie ? N-aș putea să afirm cu

certitudine. Certă este doar constatarea că, de-a lungul anilor, adversitatea inițială s-a atenuat, pe măsură ce noi lecturi ale poemelor lui Geo Dumitrescu mi-au relevat structura lor de adîncime, dar mai ales pe măsură ce înțelegerea mea, gustul meu poetic și practica mea în ale poeziei au evoluat. Ce elemente ale unei noi lecturi se suprapun, așadar, astăzi, primei lecturi a acestor poeme făcute cu patru decenii în urmă?

Voi spune din capul locului că fronda juvenilă din anii '40 a lui Geo Dumitrescu mi-a apărut acum complet estompată: pe fondul poeziei moderne contemporane, elementele „bătăioase" și „de scandal", rebarbative poetic, ale lirismului geodumitrescian le-am receptat ca simplă gesticulație specifică, întreținînd o juvenilitate eternă a poeziei înseși. Poetul nu mai apare ca un „copil teribil", pentru că între timp poezia modernă și-a asumat și apropriat pe de-a-ntregul teribilismul lui, ba chiar l-a depășit. Nimic, nici o impresie de experiment liric nu mai dăinuie: se aude doar vocea autentică a poeziei adevărate, sigură pe sine, cu precizarea că astăzi ea se percepe curățită de răgușeala pubertății de acum peste patruzeci de ani. E ceva de mirare în aceasta? Cred că nu. Geo Dumitrescu a constituit, ca orice mare poet, timp de decenii, o *modă poetică* ispititoare, care — în virtutea autenticității ei, dar și grație fenomenului de inevitabilă absorbție din partea tradiției, a devenit un *model*: fără să vrea, și împotriva specificității lui, dar supunîndu-se legilor asimilatoare ale culturii, acest lirism s-a clasat și s-a clasicizat. Fecunditatea lui aparte venea cîndva din elanul și insolitul expresiei personale; astăzi ea se înscrie în spectrul variat și totuși omogen al poeziei moderne.

În al doilea rînd, acest lirism care și-a lăsat urmele glorioase asupra a cel puțin două generații de poeți tineri își divulgă, pentru mine, intertextualitatea mascată, rădăcinile de arbore poetic sănătos mult timp ascunse de tălăzuirea frunzișului. Am să dau doar două exemple. Poemele „Singur-lună" și „Vuiet de brazi" trimit incontestabil la singurul poet francez cu care ironia, plictisul, aerul de provincie, moralismul simulat etc., ale lui Geo Dumitrescu puteau să manifeste vreo înrudire: Jules Laforgue. Gesticulația lor interioară, jocul suferinței amoroase, nostalgia, persiflarea sentimentalismului, alternanța de stări sufletești și peisaje naturale, — toate duc la acel savuros „Clair de Lune" care figurează în aproape toate antologiile. Cît despre poemul cel mai des citat al poetului român, considerat cel mai reprezentativ pentru întreagă creația

sa, „Cîinele de lîngă pod", acesta mi se pare — în narativitatea lui pigmentată de reflexivitate și îndulcită de scurte efuziuni sentimentale (dar nu și în moralismul lui generos !), — o replică autohtonă de o mare vigoare expresivă la „Corbul" lui Edgar Poe. „Situația poetică" este identică : aceeași întîlnire a poetului cu o ființă obișnuită (corb, cîine), aceeași surpriză transformată în meditație lirică, aceeași zadarnică încercare de a scăpa de prezența oaspetelui nepofit ; doar resemnarea din final a poetului american este, aici, înlocuită cu urarea umanitaristă : *Iar vouă, / oameni buni, frații mei, / care veți zimbi poate citind / această poveste sentimentală, / la fel vă spun și vouă, ca întotdeauna / fiți bineveniți în inima mea...* Corbul lui Poe străjuiește inima unui amant devenită o urnă cu cenușă ; cîinele lui Dumitrescu păzește inima unui om setos de iubirea semenilor săi, pe care-i așteaptă ca o curte de gospodar primitor.

Culegerea antologică *Aș putea să arăt cum crește iarba* (Eminescu, 1989) conține și cîteva poeme cu totul surprinzătoare (în prefață, Eugen Simion se referă la ele) care dezvăluie o latură aparte, prea puțin cunoscută de cititori, pentru că prea puțin exploatată de autorul însuși. E vorba de zona poemelor „Din cîte adevăruri", „Interiorul umbrei", „Dar nu e preamărit", „Greaua poartă de os", „Zăbrele" ; din suita cărora nu mă pot abține de a cita integral „Streașină" : *Treceți ! ne zice Cel-din-Amănunt, / voi curge peste voi ca o spumoasă veste / și vă voi dărui cîte-o trăsură / cu șase cai, și-n paranteze suple, /nalte, aproape transparente, / vă voi adăposti / ca pe o scumpă taină volatilă. // O, treceți, treceți repede, neprețuiții mei / nepoți, nerude, nedușmani, / mai repede, vă rog, și nu uitați / că pururea vă-ndemn, cu tulburare / din toată inima, în latinește, / să creșteți cît mai mari / și să zburdați în voie, / cu șase cai, și cît vedeți cu ochii, / în paranteze-nalte, de argint / și cît pe-aci de transparente...* Aș zice : poezie a unui mister aerian, și totuși grav, dacă n-ar fi cele cîteva subtile jocuri verbale *(nepoți, nerude, nedușmani ; și cît pe-aci de transparente)* care indică detașarea eului liric de propria sa viziune, intruzia procedeului ludic.

La această nouă lectură, ceea ce s-a păstrat conform cu vechile mele impresii este, neschimbat, caracterul de *antipoezie* ; dar firește astăzi el are un cu totul alt înțeles. *Antipoezia* constituie una din trăsăturile caracteristice ale lirismului modern. Într-un impozant volum intitulat *Poesie der Antipoesie* (Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg 1978), poetologul William

H. Rey procedează la o analiză de ansamblu a poeziei moderne, ca geneză, ca teorie, ca structură. Pornind de la impresia cititorilor și criticilor, că textele de poezie modernă sunt nepoetice, întrucît renunță la formă și la sens, autorul vede în antpoeticitate o calitate a lirismului zilelor noastre ; ba chiar descoperă procedee antipoetice la scriitori ca Nietzsche, Brecht, Lehmann, Goethe, Heym, Trakl și Benn. Spre deosebire de epocile anterioare — susține autorul — timpul nostru nu mai posedă un stil obligatoriu, cum nu posedă nici formă obligatorie, nici imagine obligatorie a lumii. Siguranța de sine a unei ordini închise a lucrurilor a fost fisurată și sfărîmată. Demersul poeziei este acum angajat într-un curs general de destrucție a acestei ordini. Autorul arată că nu numai Literele urmează acest curs, ci și Fizica, Psihologia, Filosofia. În același timp se vede, însă, clar că se manifestă ca atare nu numai procedeele negative (distrugerea și ruinarea tradiției), ci și contrarul lor : integrarea elementelor fracturate într-o nouă sinteză. Se citează afirmația lui Hans Magnus Enzensberger : „Die Kehrseite jeder dichterischen Destruktion ist der Aufbau einer neuen Poetik". Nu poate fi vorba, așadar, de un sfîrșit al artelor, ci de un nou prag de pe care țîșnesc necontenit noi posibilități. Lirica modernă nu constă, după Rey, într-o ruină sistematică, riguroasă și categorică : ea dărîmă pentru a construi din nou.

Antipoezia din poemele lui Geo Dumitrescu (prozaismul, sarcasmul, aglomerația verbală redundantă, banalitatea crasă, lipsa de formă, retorica sentimentală sau tezismul moral etc.) se află, în înțelesul dat de Rey acestui termen, în elementele rezultate din pulverizarea unei tradiții poetice, care acum sunt chemate să sugereze o altă construcție a poeticului. Privindu-le doar în ele însele, — de la narativul atît de banal (ce poate fi mai banal decît să întîlnești un cîine, în timp ce mergi cu bicicleta ? !) pînă la gesticulația anodină (*la o țigară — zice* poetul la un moment dat *—dac-o rupi în două / ai să fumezi și mîine),* — toate se profilează ca oasele unui schelet văzute la roentgen. Izolate, despuiate de carnea verbală, care e poemul în totalitatea lui, ele lasă impresia de ceva anorganic, sugerează lipsa de viață, par piesele unui mecanism demontat ; și totuși, poetul izbutește să facă din ele, prin ingenioasă reașezare, pîrghiile unui organism. Una din trăsăturile poeziei zilelor noastre, ilustrată frecvent de Geo Dumitrescu, este tocmai capacitatea de a absorbi și integra o serie de elemente străine, recalcitrante liric, destinîndu-le unui nou metabolism : ceea ce,

pînă la urmă, reprezintă secretul însuși a tot ce este viață, inclusiv al vieții poeziei.

Iată în ce au constat pentru mine interesul și delectarea încercate la această nouă lectură a unuia dintre cei mai mari poeți ai noștri de astăzi. Recitindu-l, l-am descoperit nu numai pe el, în esența modernității sale, am perceput mai bine nu numai forța influenței lui asupra tinerilor noștri poeți de ieri și de azi, dar am reușit totodată să-mi verific propria receptivitate față de poezia *antipoeziei*.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

O rostire dionisiacă

Prematur și imprevizibil destinată acum exclusiv vieții sale postume, lirica proprie a Etei Boeriu începe să-și depășească condiția de „față ascunsă" a unui astru al traducerii, căreia o aservea cu o jenantă superficialitate o parte a criticilor literari. De fapt, puțini au fost cei care, încă din 1971, data cînd apărea *Ce vînăt cring*, primul său volum de versuri, au izbutit să se sustragă prestigiului exclusivist și parcă gelos pe care-l exercita asupra tuturora opera de traducătoare, pentru a recepta, în mod adecvat, valoarea creației sale originale. De multe ori, critica literară însăși este victima propriilor etichetări. În cazul Etei Boeriu, nimbul splendidelor echivalențe lirice reușite în românește din Dante, Petrarca, Boccaccio, Michelangelo, Leopardi etc. a mascat, sub strălucirea lui, nașterea unei poete de o indenegabilă autenticitate și de o forță expresivă remarcabilă. Critica literară, mobilizată mai mult cultural decît estetic, a uitat, în acest fericit caz, un adevăr : acela că marii poeți fac marii traducători, nu invers. Vreau să spun că, în orice traducător genial de poezie, vorbește geniul poeziei înseși ; ca atare, un adevărat poet stă — potențial — îndărătul traducătorului : un poet care poate oricînd să se actualizeze, fără a datora nimic traducătorului, și nici chiar celor pe care-i traduce (decît, cel mult, întîrzierea propriei manifestări), iar datoria criticii este tocmai aceea de a asigura, imediat și cu mijloacele cuvenite, receptarea sărbătorească a luminii directe care, dintr-odată, ia locul unei lumini reflectate.

Pentru Eta Boeriu, această recunoaștere devenea treptat mai necesară ca un act de justiție critică, pe măsură ce debutului amintit, la editura clujeană Dacia, i se adăugaseră alte cărți care confirmau, mereu mai categoric, ivirea unui nou univers poetic de o mare originalitate : *Dezordine de*

umbre (Dacia, 1973), *Risipă de iubire* (Albatros, 1976) și *Miere de întuneric* (din nou Dacia, 1980). Marcînd, de la primul volum pînă la ineditele pe care le oferă această antologie, o evoluție lăuntrică minimă — așa cum se întîmplă cu toți poeții adevărați care debutează tîrziu, după ce personalitatea lor poetică a ucenicit la ea însăși, s-a cunoscut pe sine și s-a autodefinit în chiar procesul ei creator — acest univers poetic ni se prezintă astăzi cu o pregnanță aparte, deplin constituit, omogen în propria-i varietate interioară, etalîndu-și nivelele și liniile de forță, pulsația inconfundabil particulară. Rîndurile ce urmează încearcă să pună în lumină unitatea lăuntrică a acestei prezențe lirice de prim plan, degajîndu-i trăsăturile principale și cutezînd chiar o inevitabilă judecată de valoare. Fatalmente, unele afirmații pe care le-am făcut anterior (Cf. *Lectura poeziei*, Cartea Românească, 1980, cap. „Viziune și sugestie la Eta Boeriu", pp. 165—170) vor fi reluate ; dar, în general, am căutat să citesc textele, mai vechi și mai noi, cu un ochi proaspăt, atent deopotrivă la temeiurile adînci și la amănuntele de suprafață ale acestei tulburătoare rostiri poetice.

Astfel, mi s-a părut că marile componente ale acestui *logos* liric sunt patru : un *Weltbild* care, la nivelul figurativ al expresiei, ne îmbie imaginea unui prund larvar de vitalitate, ca ipostază preferată a existenței, în care eul poetic se recunoaște și se complace ; o tehnică a frazării lirice care, la nivelul discursului gramatical propriu zis, desfășoară prin turnûri topice comportamentul unui psihism fundamental dilematic ; două obsesii dominante care se impun la nivel tematic, una erotică, alta thanatică ; și, în fine, o evoluție în sine a *poesis*-ului asumat, care consemnează în timp treptata limpezire și „apolinizare" a unui eu liric dionisiac.

Un prund de existență larvară

Ceea ce surprinde, de la început, în poezia Etei Boeriu este refuzul oricărei *mimesis*, în pofida unei masive prezențe a elementelor de reprezentare : poeta nu descrie nimic exterior, totul este la ea confesiune personală ; dar această confesiune este indirectă, se plasticizează și devine posibilă numai prin intermediul unei mulțimi de date concrete ale lumii înconjurătoare. Un cert nivel al vitalității domină aici : un fel de prund de existență larvară, la care viața apare doar

ca un puls de limfe, în timp ce eul poetei nu constituie decît expresia rostită a acestei pulsații anonime, ca în admirabila poezie autodefinitorie „Singurătate" : *Incredințat spre zilnice osmoze / cu sucuri vechi de semeni diluate / curgînd apoase, lîncede și roze / ori aburind cupide, însetate, / cu limfele în propriul mil stagnante, / putrificate-n cheaguri tremurînde / și rumene de bucurii constante / la pînda-ntrepătrunderilor blînde, / un sînge pur, constrîns să se refuze / luminilor și purpurei prelinge / o rouă-arzînd ca sucul de meduze / și obstinat, incandescent respinge.* Să notăm, încă de pe acum, două lucruri : complacerea într-o zonă de „întrepătrunderi blînde", precum și actul alternativ de insinuare și retragere, de „prelingere" și „respingere", al acestui „sînge pur" care înlocuiește persoana prin anonimatul său „incandescent", — sunt elemente caracteristice la care vom reveni mai tîrziu. Atracția spre inform, spre viscozitate și gelatinos, spre materiile trîndav-translucide, nu are nimic pervers ori decadent, nu este un semn al devitalizării sau degenerescenței ; dimpotrivă ; se pare că abia la acest nivel de alcătuire celula, viața, prinde să bată mai puternic, tocmai pentru că se învecinează inextricabil cu moartea, cei doi poli ai existenței fiind atît de apropiați, încît conștiința — redusă la cea mai strictă senzorialitate — îi confundă voluptuos : *Nu ocoleam sărutul lor pe buze / și nici în palme carnea lor sticloasă. / Era o moarte ca o ploaie deasă. / O, hecatombă dulce de meduze ! // Le tăvălea prin apă marea sură / și le-mpingea nisipului și nouă. / Pășeam pe ele cum pășești pe rouă, / și era viață, deasă ca o bură...* („Meduzele"). În volumul următor, se va vedea clar (poezia „Vizuina") că datele lumii înconjurătoare, aparținînd preponderent elementului lichid, vegetalului mustos și umbrelor lui umede, nu sunt atît componente ale unei naturi exterioare, cît materii ale naturii proprii, psihic-corporale, a celor doi amanți, lepădați acum de alcătuirea lor superioară, reduși la un fel de joc meteorologic al fluidelor constitutive : *Și ploaia eram noi cînd dintr-odată / ne-mpărtășeam cu apă de iubire / și peste toți ne revărsam ca norii / și peste toate fără părtinire / și ceața eram noi cînd din fierbinte / ca aburii ne ridicam de lună / tremurători în bucurii și unul / amestecat cu celalt împreună / și cîngul eram noi și noi culoarea / de vînt la pîndă ocrotind lumină / în ramurile noastre-ntortochiate / și umbră pentru pui în vizuină / și vizuina eram noi*

— *adîncul / prefacerilor pe sub frunze groase / și umede ca într-un mil pe unde / ne lepădam de carne și de oase.*

Mai mult chiar : încă de la început, preferința pentru viața la acest nivel inferior, de moluscă și larvă, oferă unui eu bîntuit de angoase — și voi arăta, mai jos, că în necontenit expusa *psyché* a Etei Boeriu bat uriașe neliniști fără nume — un spațiu ocrotitor, aproape securizant, care de altfel nici nu pretinde renunțarea la luciditatea unei conștiințe superioare și-n care candoarea durează prin asumarea unei fatale violentări : *Subsist într-o durabilă candoare / fierbinte țintuită de piroane / cu mult prea rar o undă de răcoare / ca să-mi întindă într-adins capcane / și eu să știu și să mă-nșel lucidă, / s-atîrn de ea, să spînzur ca un ciucur / și flutur să mă vreau cînd sînt omidă / și fiind omidă totuși să mă bucur.* („Durabila candoare"). Climatul subecuatorial, de seve vîscoase și țesuturi moi, larvare, este atît de îndrăgit imaginar, că absența lui — secătuirea, fibrizarea și împietrirea gelatinosului — chiar fiind vorba de ființa inferioară a unei scoici, stîrnește mila și înclinația nemijlocită de ocrotire, într-un dublu gest — *ochii mei sub pleoape / s-ar fi plecat să-i dea să sugă lacrimi / și sînii cît de reci adăpostind-o în umbra lor ar fi / ținut-o aproape !*" („Scoica") — de o stranie, inumană senzualitate. Dar exemplul moluștelor este fatal molipsitor : așa cum scoica își poartă cu sine, ca o condiție a vieții sale gelatinoase adăpostite, valvele de sidef rece, — imaginația poetei excedate de propriile-i limfe și moliciuni, de osmozele obscure care-i constituie metabolismul psihic, poartă cu ea, inevitabil, imaginea cumplită a cărămizii, ca rezultat final al desubstanțializării tuturor viselor asumate : *De trei ori arso, nici o apă vie / prin pori cîntîndu-ți nu ți-a lins asprimea, / nici un suspin nu ți-a destins în colțuri / și-n muchii încleștată rotunjimea. // Restrînsă-n tine, praf sub roșii sgrunțuri / prin tine plîmbi, și coincizi uscată / cu mine însămi împietrind himere,/ dură, tenace, pură, concentrată...* („Cărămidă"). Regret — sau orgoliu ? Orice ar fi, important este că, încă din primul volum, prundul viu al existențelor larvare a coexistat, în proliferarea de imagini securizante a fanteziei eului poetic, cu limita de sus, unde ciclul acestei vitalități obscure din obîrșii se închide, pentru a furniza doar arhitectura rece a conștiinței lucide.

Între aceste două limite, între nivelul gelatinei și al mîlului, de o parte, și nivelul lutului calcinat, de altă parte, spațiul preferat al Etei Boeriu este un tărîm încert de efluvii

dulci, care nu se compune atît din lucruri, cît din marginea de bură a lucrurilor ; care nici nu e spațiu propriu zis, ci organ al lui ; unde temporal vorbind, nici nu se poate consemna un moment anume, cît o durată neprecizată : *margine* și *vreme*, în textul de mai jos, îndeplinesc rolul pe care într-o rostire discursivă, l-ar îndeplini două concepte abstracte. Căci ține de poietica, și de modernitatea acestei poietici a Etei Boeriu continua evitare a conceptului și a discursivității, permanenta emisie verbală de lucruri concrete, hiper-concrete în solicitarea exacerbată pe care o adresează simțurilor, ca în poemul liminar al debutului, „O vreme cu margini", reprezentativ pentru această poezie care, abundînd în date materiale ale lumii din jur, se refuză totuși oricărui descriptivism : *O zonă de faguri umbrită de galben / și ambră topită curgînd printre iederi / în aur pecete punînd destrămării / pe gura de aburii gurii iubită, / o vreme cu margini fragile și nopții / polen scuturîndu-i din florile noastre / — o dulce de pulberi fluidă răcoare / la însăși tulpina luminii fecundă — / o zonă de aur friabilă pulpă / și dulce cucută în gurile noastre / deschise-amintirii, o vreme cu margini, / o margine-n sine cu lacrimi trecută...* Așa cum, în „Vizuină", elementele naturii erau materii ale naturii morfo-psiho-corporale a amanților, aici reprezentările lumii externe sînt simple repere simbolice ale unui peisaj de viață interioară. De altfel, poeta o spune, mai clar ca oriunde, în „Continuare" : *Acest torent — îmbrățișat lichide / cu alge moi ce se lipesc ca mustul / și lasă-n carne ochiuri verzi de apă / să crească-n umed lunecos dezgustul / proliferînd ca mugurii-n pădure, // acest torent e fluxul meu, diurnă / contaminare de sudori mature...* Dar, pînă la urmă, băute cu sau fără voluptate, toate sucurile inferior vitale se acresc, devin seve nocive, adevărate veninuri ale turbării, dînd frumoasei apariții feminine o încrîncenare de Furie antică : *Ce lapte-au supt lăstarele blîndeții / la sînul meu? Hrăneam Eumenide / cu dinții-nfipți ca rădăcina vieții / și limbă despicată de aspide? // Să storc ce rodii picurînd de sucuri / ca să-mblînzesc sălbăticita jerbă? / Amare s-au făcut atîtea lucruri / din dulci ce-au fost, și eu tot mai acerbă.* („Elegie").

Desigur, acest *Weltbild* ca prund al vieții larvare n-ar putea să fie total securizant, dacă n-ar simboliza ceva mai mult decît o simplă identificare între două naturi. Orizontul ocrotitor, care se deschide odată cu acest nivel existențial de vitalitate oarbă și amorfă, se datorează faptului că el se impune ca obîrșie a toate, că reîntoarcerea la el e regresiune spre

origo, constituie o reodihnire maternă în repetarea propriei naşteri. De aici „plăcerile prezise", celebrate în poemul cu acelaşi titlu din *Dezordine de umbre*. Cheia deplină se află în poemul „Geneză întreţinută" ; eul poetic tinjeşte organic după *vîrsta şi climatul genezei*, şi întreţine atmosfera buroasă a unei asemenea incerte origini, descriptibilă doar prin date ca : „şerpii-ntortochiaţi cînd se-mpreună / un labirint erau cu lungi canale,/ cu guri multiple de lumini şi aer / şi măduvă erau mai multor oase, / să umple încă neştiind ce tube, / cu guri s-apuce mişunînd tăcute, / ouă de umbre îndrăznind lumina / ca puii cînd se-avîntă din găoace..." Toate acestea, poeta simte nevoia să le ocrotească şi să le facă să dureze : *să mi le string, să le-nvelesc cu umbre / şi prelungind plăcerea să le pipăi / fierbinţi, docile, suple şi fecunde...* Se simte aici un fel de ameţeală a obîrşiilor, temă prezentă doar în intuiţia rarisimă a marilor poeţi.

Comportamentul dilematic

Dacă imaginea acestui prund originar, al existenţei milos-larvare spre care eul tinde ca spre o repetată naştere a sa, constituie originalitatea Etei Boeriu în planul figurativ al *poesis*-ului, originalitatea ei la nivel gramatical, al rostirii propriu zise, şi al spaţiului sufletesc pe care această rostire îl creează şi-l acoperă stă în articularea măiastră a unui discurs al comportamentului dilematic. Este vorba de o ezitare fundamentală care începe prin a pune în pagină discursul, mai întîi ca opoziţie a contrariilor, apoi ca treptată depăşire a lor, prin anularea a ceea ce le opune şi prin asumarea simultană a alternativelor. Toate aceste procedee, ţinînd de tehnica aplicată a frazării, reproduc gramatical mişcarea derutantă a unor oscilaţii interioare, respiraţia eului între diversele posibiluri cărora nu se poate sustrage, drama antinomiilor sale existenţiale. Viciu fundamental al unui suflet bîntuit de insecuritate, indecizia prelungită, epuizarea succesivă mereu reluată a alternativelor, — iată ce hrăneşte acest discurs.

Întîi apare imaginea digului, simbol al jocului vital însuşi, oscilare între două contrarii : *Aşa e jocul meu / mă dau şi mă reiau singurătăţii / şi marea-mi cîntă ca să-l joc mereu...* („Joc"). Dar, în *Dezordine de umbre*, jocul contrariilor nu mai e alternanţă, ci antinomie, structura psihică a poetei, cumpănindu-se-n contrariile-i lăuntrice, e definită în „Pe talgere" :

Pe talgere-n două mă-mpart nesilită / și-n brațe balanța mă poartă egală : / c-o parte ca peștii mă-nfrupt din ispită / și sînt cu cealaltă eu însămi momeală... În volumul următor, *Risipă de iubire*, poemul „Ce lungă și scurtă povară" prezintă aceeași situație.

Al doilea procedeu al acestui discurs e repetiția și leitmotivul ; formă ce prefigurează dialectica și jocul alternativelor, ea formează totodată semnul verbal al neliniștii interioare. În „Solilocviu II" din *Ce vînăt crîng*, verbul, „să spun", aglomerînd elemente de reprezentare, creează un prea-plin ce stîrnește angoasa, mărturisită în final : *o funie groasă de neliniști/ mi se-nfășoară-ncet după gît...* Odată cu *Dezordine de umbre*, Eta Boeriu începe seria poemelor sale mai lungi. Acum, discursul se lasă în voia enumerării (nomenclator al angoasei) sau a repetării unui gest definitoriu (sugestie a mecanicii oarbe) ; expresia devine mai densă, mai greoaie, mai încifrată, căci sensul nu se mai străvede dintr-odată, ci — captiv al topicei inverse și al aglomerării de adjective — stă ascuns în turnúrile gramaticale, ca-n niște somptuoase cute, ca în finalul poemului „Cîtă moarte". Dar prima reușită memorabilă a comportamentului dilematic, al neobositei angoase se exprimă în imaginea optului răsturnat, semn al infinitului. Parcurs fără capăt, oscilînd între două combinații de elemente, veghea și spaima, el face din „O cursă de prisos" un poem antologic : *Într-o mișcare suplă și-ndrăzneață / descriu mereu un opt ce mă cuprinde, / mereu același, suprapus pe gheață, / răsfrînt mereu aceleași oglinde, / un dublu gol prin care în derivă / cu pulsul gîtuit îmi dau tîrcoale / să mă rotesc în curbe largi captivă / la sol, și niciodată în spirale, / ca să cîștig gonind pe mii de leghe / o cursă de prisos și fără faimă, / cu doar putința între spaima-veghe / s-aleg cînd vreau ori între veghea-spaimă.*

Capodopera acestui tip de text mi se pare „O vîrstă cu verigi", care se cere citită pe îndelete : lung discurs alternativ al polilor între care pendulează tragic un eu flămînd deopotrivă de lumină și de beznă, dar nesaturat de nici una din ele. În clipa cînd pare a-și fi aflat pragul ferm, rostirea se aruncă din nou în abis, plină de o sumbră speranță, pentru a nu-și găsi niciunde astîmpărul. Expresia e bogată, pînă la rafinarea amănuntului ; ritmul, logodit de minune cu perpetua ezitare a sufletului, e ajutat de o metrică inegală, care introduce mereu ruptura ; imaginile, metaforele au o concretețe carnală, deși vor să prindă o aventură care, în adîncul ei, este de ordinul abstracțiunii : întreaga figurativitate creează impresia unei tră-

iri pătimașe, a alternanței între zi și noapte, pînă la fragmentul cumplit al versului final : *și-atunci mai bine moarte...* Dar acest refugiu în moarte apare ca o soluție — acceptată ? neacceptată ? — pentru prea-plinul unei vieți palpitînd de seve și de zvîrcoliri elementare. Același joc al trecerii voluptuoase de la un lucru la celălalt, al doilea dislocîndu-l pe primul, și lăsîndu-se la rîndu-i dislocat de un al treilea, fără ca mișcarea să ofere undeva popas, — reapare excelent, mai tîrziu, în „Confuz și blînd" : *Sau poate noapte nu era nici seară / nici dimineață, ci forțînd trecutul / să nu mai stoarcă din culori și gînduri / esențe tari — era necunoscutul, / era o zi sau mai degrabă o spumă / de zi, o fulgurire transparentă, / un abur de lumină neîntreruptă / pe ochii-nchiși, o-nzăpezire lentă, / era — sau poate nici măcar atîta, / un rest de seară, un fior, o pată / de nopți, o presimțire de lumină, / ci doar confuz și blînd un niciodată...* Bineînțeles, poeta e conștientă de propriu-i comportament dilematic, auto-definindu-se cu o limpezime tragică : *iubind un joc făcut din ipostaze / și zi de zi jucat fără măsură, / un simplu joc, de gînduri și cuvinte, / un joc, atît — și restul e tortură...*

Eros și Hecate

Dominată de un *Weltbild* propriu și de un tip aparte de discurs liric, poezia Etei Boeriu, din primele sale trei volume, lasă impresia unei rostiri esențiale de o sumbră melodicitate: un anume chip al lumii — acel prag de vitalitate amorfă și de obscure osmoze — precum și reacția particulară a eului liric în fața alternativelor care-l solicită fără încetare pe această neliniștitoare buză de prăpastie ontologică sunt articulate exemplar, într-un limbaj omogen, de o teribilă concreteță, de o densitate cu totul remarcabilă a discursului. Nu atît poezii izolate se impun la lectura acestor volume, cît o modalitate proprie de poezie, un lirism greu de propriile-i tîlcuri.

Și, totuși, în această țesătură inextricabilă de metafore sugestive, în care temele par a fi fost dizolvate total, se pot distinge două obsesii fundamentale, două leit-motive grave : a iubirii și a morții. Mai întîi, ele apar separat, deși sunetele lor își vădesc de la început o anumită înrudire ; apar apoi împreună, ca două ramuri ale aceluiași trunchi melodic, întrețesîndu-se ; pentru ca, mai tîrziu, îndeosebi în ultimele poezii — care formează, în această carte, grupul inedităților — să

se despartă din nou. Prima evocare a „cuplului etern", în „Din pragul frigului statornic", e aburită de perspectiva thanatică ; în timp ce invocarea cea dintîi a sumbrei zeițe Hecate, în „Nepetrecute", conține o mlădiere verbală ușor erotică. În general, însă ,pentru Eta Boeriu dubletul Eros-Thanatos pare a constitui o dimensiune de bază a realului. Nu e vorba de raportul contrar tradițional, în care iubirea înseamnă luptă și chiar triumf asupra morții. Nici un conflict între ele nu se schițează aici ; dimpotrivă ; există o profundă conivență, grație căreia iubirea și moartea par două stări ce se întrepătrund. Astfel, în „Reintegrare", femeia își imaginează moartea personală ca o reîntoarcere în spațiul cav al coastei bărbătești de unde a smuls-o mîna Domnului. Aici, moartea este reintrare nu în ciclul mișcător al elementelor naturii, ci în prototipul fix, paradisiac, al omului : *poate curînd, nu tremura, în tine, / voi umple golul supt de îngeri, toată / în noi mă voi preface, mă voi strînge / în dulce trupul tău reintegrată.* Originalitatea stă tocmai în utilizarea, pentru prima dată, în lirica noastră, a unor simboluri care permit unificarea celor două mișcări contrarii, îmbrățișarea lui Amor și îmbrățișarea Hecatei, hrănirea lor reciprocă dintr-o gesticulație unică. Exemplu — această „Recrudescență în piatră", în care neantul morții — ca un vid al peșterii de calcar — este treptat umplut de activitatea postumă a iubirii, de coloană unică a unei formațiuni geologice închegate strop cu strop, crescînd simultan de sus și de jos : *Căci tu-mi vei picura de sus iubirea /.../ iar eu voi crește-ncet pînă la tine / și-o singură coloană împietrită / iubindu-ne din trunchiul tău vom face / și trupul meu de svelță stalagmită.* Chiar atunci cînd opoziția viață/moarte apare ca de netraversat, un schimb e totuși posibil, căci aviditatea de a trăi clipa e, în același timp, pas grăbit spre pieire și popas prelungit în bucuria vieții (Cf. „Cîtă moarte"). Poeme ca „Sarcofag etrusc cu miri" și „Culorile zilei" din *Dezordine de umbre*, „Santa Maria în Cosmedin", „Stele de mare", „Peisaj cu inimi și ereți" și „Din bruma-n brumă", din *Miere de întuneric*, sunt axate tocmai pe această îngemănare a pasionalului și funebralului, avînd, toate, acel sunet dulce-amar pe care-l scot lemnele vii găunoase.

În schimb, alte poeme din aceste volume — am citat, cîndva, admirabila replică la „Gorunul" blagian, care mi se pare a fi poemul „Fluiere la mare" din *Risipă de iubire*, — dar mai ales cîteva dintre cele postume, superbe în resemnarea lor desăvîrșită, reiau exclusiv obsesia morții, din ce în ce

mai tematizată. Sentimentul sumbrei așteptări („Iminență"), presimțirea sfîrșitului pe un fond de cruzime a diafanului („Fluturi albi"), epura ludică a sfîrșitului („Jocul de-a prăbușirea"), moartea ca refuz al vorbirii („Și-amintirea șuierînd un gînd") sau ca risipire în morfologia naturii („Recunoașterea somnului"), — toate acestea marchează treptele ascendente ale unei treptate înserări din suflet. Expresia superioară, memorabilă poetic, a acestei întîlniri — presimțite — cu inexorabilul, se află în trei poeme de antologie : „La capătul meu de-nserare", „Gură în gură" și „Multiplă-n moartea bine închipuită". Cea dintîi, cu sunetul ei de poem de adio, realizează o unică osmoză între elemente de peisaj (aici, mai mult ca oriunde, simbolice) și confesiunea strict personală ; a doua, cutremurătoare prin imaginea, de o vorace senzualitate, a sărutării ultime, regăsește concretețea amorfă a prundului larvar ; a treia — limpezind angoasa thanatică prin profunzimea de forme vii asumate extatic : *nu mă mihnește, dimpotrivă-mi place / în forme vagi, în forme ce ezită / a-mi da un nume, să rămîn aceeași / multiplă-n moartea bine închipuită*... Pornind de la aceste ultime versuri, n-am putea oare să spunem că, pentru poetă, aplicarea obsesională a fanteziei peste tema morții constituie tocmai familiarizarea cu Hecate, exorcizarea unei terori ancestrale ?

„Apolinizarea" dionisiacului

Cîndva, prins în plasa unei dileme critice care a făcut multe victime, scriam următoarele despre lirica Etei Boeriu : „Confesiunea ar fi tipic feminină, în ezitarea felină a spunerii, în unduirile care amînă mereu sfîrșitul frazei, dacă imaginea — cu totul ieșită din comun, prin concretețea și plasticitatea ei — n-ar divulga o violență virilă a trăirii, o patimă și o pregnanță a gestului izvorîte din dăruire și posesiune. Descompunînd, ca o prismă, unitatea agresivă a sentimentului mărturisit, arta versului ne oferă, aici, divergente și atenuate, elementele concrete, imagistice, ale reprezentării vieții interioare, într-o suită caleidoscopică, urmărită uneori cu o rece pasiune care transcende confesivul pur. Este modalitatea prin care autoarea scapă de propria sa condiție feminină, într-un lirism de viziune aglomerată și, de cele mai multe ori, sumbră, elementară, tîrîtă pe prundul ființei" *(Ibid.*, p. 166).

Dar — acum mi se pare limpede — miracolul acestui lirism dens și grav se explică nu printr-o inextricabilă dialectică a feminității și virilității, ci tocmai prin depășirea oricărei problematici de psihologie creatoare a sexelor. Să ne amintim ce spunea Nietzsche în *Nașterea tragediei*, despre Archilocos, poetul liric prin excelență, opusul lui Homer, epicul : „În realitate: Archilocos cel arzînd de patimă, de iubire și de ură nu e decît viziunea unui geniu, care tocmai că nu mai este Archilocos, ci geniul universului, și care își exprimă durerea sa originară la modul simbolic prin metafora omului Archilocos" *(Die Geburt der Tragödie,* V), Căci, pentru ginditorul german, poetul liric nu poate să fie un artist subiectiv, un Eu ; mărea artă ține de disoluția acestui eu empiric, lirismul adevărat țîșnește din abisul Ființei, prăpastie ontologică unde zace acea *im Grunde der Dinge ruhende Ichheit,* care este principiul dionisiac, deopotrivă generator și devorator de nume și personaje, de forme individuale. Această *Ichheit* (în traducere franceză : *égoité)* este temeiul ontologic, impersonal, al vocii proprii unui artist anume.

Acum, după o lectură mult mai atentă a acestor texte, mi se pare evident că lirismul Etei Boeriu, în primele sale trei volume publicate, este un *lirism dionisiac*. Nu numai viziunea generală, pe care ne-o propune *Weltbild*-ul descris mai sus; nu numai — luat în sine — comportamentul dilematic al unui eu în deruta și suferința lui printre lucruri ; ci însăși tipul de confesiune lirică, prizonier acestei morfologii poetice, ține de o voce impersonală venind din adîncuri, de o rostire anonimă a fondului ultim — în dolentă zvîrcolire — al lumii.

Un asemenea lirism esențial cîntă risipirea organică în devălmășia începuturilor, în haosul originar, în tenebrele bîntuite de cutremur, el este vocea tînjirii spre o sferă de dinaintea rostirii verbale, anterioară cuvintelor, exprimabilă — ca fenomen — doar prin muzică, dar fiind — în esență — de rangul tăcerii și spaimelor oarbe ale unui *Weltschmerz* fundamental ; așa cum o îngînă „Adînco, prinde-mă de mînă" : *Și noaptea mea vorbindu-i nopții tale / zicea : — Adînco, prinde-mă de mînă / să ne-necăm în valul gros și moale / cu spume negre vînă lîngă vînă /.../ zicea, adînco, să murim alături / în apa necuprinsă de lumină / și-n umbra ei cu tine să mă-mpături / punîndu-le cuvintelor surdină / acum, cît încă n-am momit copoii / în haite să m-alunge, să m-ajungă / cu boturi reci ca plesnetele ploii // acum, cît încă vreme e-ndelungă...* Lirism al unei ființe plurale și anonime, el celebrează participarea,

prin materiile psiho-fizice ale identității proprii, la universalul Tot, la prundul existenței, unde lumina și bucuria însuliețează pasager noaptea și suferința constantă a lumii : *Roi de lumini gonind prin cer cu vîntul, / (ce surd izbește sîngele-n timpane !), / zvîcniri de aripi lepădînd pămîntul, / (pe jos bătută umbra mea-n piroane), / de suc plesnind păduri întregi din de muguri, / (din vine, mie, bocete fluide), / coloane lungi de fum, țîșnind din ruguri, / prin iarbă crudă proaspete omide, / potop de soare străvezind petale, / (săgeți clemente-n trupul meu de ceară), / și din semințe vuiet de corale : / a patruzeci și patra primăvară...* Se vede cum o asemenea aniversare nu mai cuprinde o vamă personală, ci o vîrstă ontologică („A patruzeci și patra)". Un astfel de lirism e identificare cu o faună și o floră inferioare, dar, mai ales, cu mîlul a-toate-germinator, amorful născător de forme : *Le sînt datoare-acestor foste păsări / cu torturate aripi de lumină /.../ datoare-i sînt și-acestui nod de tineri / și umezi șerpi la prima lor iubire /.../ și încă-n taina udelor spirale / de negru supți lăuntric cu plăcere / acestor melci ce doar constrînși se scuipă / din sinea lor afară /.../ datoare le mai sînt și-acestor trestii / ce s-au uscat acum și poate tocmai / păstrîndu-mi rece umbra fostei măduvi/subțiri și goale se ridică-n tube / ca să mă tragă-n sulițI de răcoare, / dar mai cu seamă-acestui mîl, prelinsă / țărînă-n mine, impostor amestec / de sînge de nămol, de bucurie, / acestui de sub trestii mîl sălbatec / și brun și lunecos ce mă reclamă / îi sînt de mult și-n primul rînd datoare* („Vechi datorii"). E un lirism al exilului temporal în azi, prizonierat într-o actualitate și o morfologie de pe pragul cărora își rememorează vag adevărata sa eră : *Îmi simt uneori o carne de struguri, / o apă compactă din cheag de lumini / acidă lăuntric și dulce spre muguri / (dar mugurii încă sînt mult prea puțini), / o carne în valuri, purtată de val / prin ape verzui, mereu incolore, / fluidă o pulpă de regn vegetal / și mult în departe jivinelor soră, / o carne sticloasă cu miez irizat / prelung dăinuind transparenței din eră / meduzelor-floare cu nume ciudat, / cu nume, de pildă, Casiopera* („Casiopera"). Lirism — indiscutabil — de pierdere a identității individuale, de scufundare în și contopire cu „substanța tuturor", cu sensibilitatea fără nume a prundului ontologic : *Ca străvezindu-mi însăși consistența / nu doar fosforescența-aureolă / ce mă-mpresoară simulînd conturul / acestui trup cu membre și corolă / mai storc din cînd în cînd în pasta brună / un rest de bucurii, și din opacă / și doar a mea aștept apoi în dulce / substanța tutu-*

ror să se prefacă) („Comunicare"). Subiectul liric, ca eu personal, empiric, e astfel anulat aproape ; tot ce mai rămîne este raportul orb cu o alteritate vrăjmașă : *Un punct, nimic mai mult, de incidență / și forfecat al razelor cu dinți, / sub blănuri de samur o transparență / adîncului cu sunet de arginți, / la margini îngroșate de-ntuneric / și vîsc cu gust de dulce un șirag / de rouă-ncolăcit la gît feeric, / sub sînul sting și tot mai dens un cheag, / un cheag de sine stăruind iubire / sub nestatornic, viu rotund intact / și doar din cînd în cînd o-ntretăiere / cu semenii, un dureros impact* („Autoportret"). Suprema expresie a acestui lirism se află în „Nocturna III" și, mai ales, în „Metamorfoză" din *Risipă de iubire* : *Îmi șterge buzele de lut/ un anotimp necunoscut / și buzele se isprăvesc / de lut și zîmbet omenesc. /.../ o boare, boarea mea de cer / îmbată îngerii și-mi cer, / m-așteaptă mugurii-n păduri / să le-o preling și lor în guri /.../ și din căldura care sînt / să iasă iarbă din pămînt,./ s-ating cu zîmbet altul, nou / cocorii-n puf și puii-n ou /.../ să uit că buzele mă dor / de lutul șters, să uit că mor, / să fiu lumină, abur, fum, / să uit că m-am ales din scrum, / să-ncep ce este nefăcut, / să fiu ce este neînceput...*

În strictă fidelitate față de gîndirea lui Nietzsche, părintele faimosului dublet dionisiac/apolinic, esența lumii e dincolo de orice fenomenalitate și reprezentare, universalul *Ur-Ein* e voință pură, zvîrcolire spre moarte, în afara oricărui spectacol. Dionisiacul și apolinicul sunt pure energii artistice ale naturii, pe care artistul le imită. Sferelor lor concurente le corespund muzica, dansul, beția, informul și riscul, haosul și contopirea ; și — respectiv — artele plastice, limbajul, visul, iluzia frumoasă și individuația, separația și salvarea prin complarea aparențelor frumoase. Așadar, la un artist al limbajului — cum e poetul — apolinicul e fatalmente introdus, prin definiție, datorită caracterului de reprezentare pe care-l au cuvintele, datorită degradării oricărei metafore în concept. Așadar, poezia lirică, ținînd inițial de dionisiac, constituie inexorabil un instrument de „apolinizare" a lui. La Eta Boeriu, acest proces de stăpînire, prin formă și individualizare, a *lamento*-ului inițial, începe cu volumul *Miere de întuneric* (titlu ce sugerează atît îndulcirea amarului existențial, cît și compartimentarea geometrică, celulară, a haosului tenebros), prin — de astă dată — ivirea conștiinței de sine, lucide, a celei ce cîntă. Imaginea ei memorabilă se află în „Stalactite cîntînd despre sine" : *Spre alte din sloiuri albastre cu muguri / în stropi așteptîndu-și cu teamă dezghețul / și facerea-n lacrimi din cruguri în cruguri /*

de lună și soare, spre alte cu prețul / întoarcerii-n viață preaceri sterile / să nu ne grăbim conjurind. E mai bine / în pîntec de peșteri la umbra de zile / ca soluri să fim printre pui de jivine / prin bezna sticlind din arcadă-n arcadă / cînd roșii liliecii s-o bîntuie-așteaptă / și noi din mugurii noștri să cadă / nimic așteptînd decît lacrima coaptă... „Apolinizarea" dionisiacului se exercită, de altfel, pe multiple căi. Mai întîi, tonalitatea gravă a vocabulelor, sumbra muzicalitate a poemelor din primele trei volume — *melos* ce rezultă nu numai din materia sonoră a vocalelor închise, ci și din turnurile inverse ale frazării sugerînd admirabil haosul înform și spasmele amorfe ale originarității — sunt treptat înlocuite cu o melodicitate clară, cu o armonie plăcută, cu unități de ritm sunînd mai alert și mai dezinvolt. Apoi, progresiv, lipsa de tematism, care dădea primelor volume aerul de a conține un singur *lamento* al Firii, lasă locul unor poeme cu temă precisă. În fine, simptomul cel mai evident îl constituie apariția, între aceste teme, a conștiinței de sine a *logos*-ului : poezia poematizării. Voi cita un singur exemplu, „Sămînța bucuriei de a spune", confesiune patetică, de astă dată nu a unei voci impersonale, expresie a bucuriei și durerii lucrurilor, ci a unui subiect cu nume propriu și experiență inalienabil-personală : *Că n-am fost eu în sînea mea să seamăn, / c-a fost o mînă ca a mea sau vîntul / sau dintre vii de demult vreun seamăn, / nu mă mîhnește. Eu am fost pămîntul / și-am copt — cum dogoreau mi-aduc aminte / pe suflet multe pietrele încinse / zorind să se-mplinească în cuvinte, / cum se-nchideau în ele-abia surprinse, / cum se sfărmau și-mi luneca prundișul / de aur printre degete, nevolnic, / în a se spune, cum rănea tăișul / și muchea lor, și totuși cum statornic / un gust de flori, o sevă de lumină / mustea la rădăcina lor ca vîna / de apă cînd zglobindu-se-n surdină / adapă iarba-n colț — am fost țărîna, / am fost pămîntul semănat ce leagă-n / adîncu-i rod ferit de-nghеț și brume / și-am copt la sîn pe limba mea de leagăn / sămînța bucuriei de a spune..*

***

Deși prezentă tot timpul între noi ca un poet potențial, ascuns îndărătul dar adeverit tocmai de strălucirea operei sale de traducătoare, Eta Boeriu a apărut tîrziu, în superba-i rostire dionisiacă, și a plecat teribil de devreme : și iată — așa poate să pară meteorică o prezență de văpaie pe care am sim-

țit-o dintotdeauna alături, și care continuă să rămînă la fel... Lirismul ei, această fascinantă și cutremurătoare — mai ales acum — mostră de poezie esențială, își începe dintr-odată viața postumă : detașată de suportul ei empiric, desprinsă ca arhitectura fragilă a unui glob de păpădie de lujeru-i gracil, ea se încredințează, durabilă, unei meteorologii care, deși imprevizibilă, nu-i poate refuza — ci numai adînci — recunoașterea valorilor intrinseci. O mare voce a poeziei noastre va vorbi de acum înainte fără fermecătoarea-i gură.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Radu Stanca

Poet, dramaturg, eseist, regizor și actor de teatru, Radu Stanca a moștenit înclinația spre literatură de la părinții săi. Tatăl, Sebastian Stanca (1878-1947), preot, era fiu și nepot de preoți, și se născuse în Petroșani. După studii liceale la Sebeș (județul Alba) și Brașov, urmează Teologia la Sibiu, apoi Literele și Filozofia la Budapesta. În primul deceniu al veacului nostru, a fondat, împreună cu alții, revista „Luceafărul", apoi ziarul „Poporul român", în care a publicat îndeosebi articole politice, înfruntînd cenzura și justiția austro-ungară. Timp de mai bine de 15 ani, preocupat de destinul românilor din Transilvania, a tipărit cu regularitate *Calendarul Poporului român*. Doctor în Litere, cu o monografie despre Timotei Cipariu, s-a stabilit în 1907 ca preot în comuna minieră Vulcan ; apoi, s-a mutat în 1911 la Sebeș, iar în 1922 a ajuns prim consilier al recent înființatei Episcopii a Vadului și Feleacului din Cluj. Din 1940 s-a stabilit cu toată familia în Sibiu. Au rămas de la el lucrări de Dogmatică, manuscrise literare, istorice, traduceri în versuri și proză — multe publicate în diverse periodice, altele depuse ca manuscrise la Biblioteca „Astra" din Sibiu. Maria, mama poetului, născută Munteanu (1886—1967), se înrudea pe departe cu Titu Maiorescu. Fire sensibilă, iubea poezia, și dorea ca ultimul ei copil să ajungă a fi un poet recunoscut ca Octavian Goga, cu a cărui soră, Claudia, fusese prietenă de tinerețe ; la a cărei nuntă, care avusese ca naș pe Al. Vlahuță, asistase ca la un eveniment de afirmare a unității românilor de dincoace și dincolo de Carpați.

Radu Stanca era ultimul din cei patru copii ai lor. Cel mai mare, Octavian (1908—1977), era medic, stabilit în București. Al doilea, Horia Sebastian (născut în 1909), este doctor în Drept, scriitor, și se făcuse repede cunoscut în Cluj, în cercurile publicistice și literare dintre cele două războaie. Sora

lor, Doina (născută în 1913), căsătorită Jitianu, este profesoară de Geografie, și trăiește în Sibiu.

Poetul s-a născut la 5 martie 1920 la Sebeș (Alba). A urmat cursurile școlii primare la Cluj, apoi a fost elev al Liceului „Gheorghe Barițiu", pe care l-a absolvit în 1938, clasîndu-se la bacalaureat pe locul al doilea. Înscris la Facultatea de Litere și Filosofie, pleacă împreună cu universitatea clujeană la Sibiu în 1940. În 1942 își ia licența la profesorul Liviu Rusu, cu lucrarea „Problema cititului — contribuții la estetica fenomenului literar", publicată anul următor în revista „Transilvania". Timp de un an de zile, Radu Stanca a devenit asistentul lui Lucian Blaga la catedra de Filosofia culturii. Apoi, universitatea reîntorcîndu-se la Cluj în 1945, Radu Stanca a rămas cu părinții în Sibiu, ocupîndu-se de trupa de actori amatori care avea să formeze în 1948 nucleul Teatrului de Stat din localitate, instituție în cadrul căreia va îndeplini dubla funcție de regizor și actor.

Crescînd în umbra unei vaste biblioteci a tatălui său, stimulat de preocupările a doi frați care participau intens la viața culturală a Clujului din anii treizeci ; îndrumat și protejat de Horia Sebastian îndeosebi, colaborator asiduu la cîteva prestigioase reviste ardelene, — era firesc ca Radu Stanca să manifeste o precocitate literară aparte : la numai 15 ani, el scoate o revistă literară școlară, „Mîine", în care publică cîteva recenzii (despre V. Voiculescu, V. I. Popa etc.), precum și primele sale poezii : „Mi-e dor", „Bibelou" și „Flori de coline". Doi ani mai tîrziu, în 1937, el se arată un spirit aproape format, capabil să omită judecăți de caracterizare asupra liricii transilvănene, relevînd mai ales .aderența organică a tinerilor poeți ardeleni la matca clasică a producției regionale, într-o cronică literară publicată în periodicul „Națiunea română", care apărea la Cluj din 1927. Curînd numele lui poate fi întîlnit în reviste de prestigiu, ca „Gînd românesc", „Pagini literare", „Lanuri" și, mai ales, „Symposion", revistă cu colaboratori de marcă, precum I. Petrovici, D. D. Roșca, Ștefan Bezdechi, Victor Iancu, Dumitru Isac etc., care lupta pentru „un nou clasicism" : primul ei număr se deschide cu poezia „Pan" de Radu Stanca.

Cînd, începîndu-mi studența, l-am cunoscut în toamna anului 1941 la Sibiu, Radu Stanca era un poet pe deplin afirmat în peisajul cultural al Transilvaniei. Dar nu acest prestigiu l-a impus, curînd, ca „șef de generație" în treptat mai restrînsul nostru grup de ucenici într-ale scrisului. Nu : Radu

Stanca era fascinant, în acei ani, prin vasta sa cultură filosofică, literară și muzicală, prin profunzimea și finețea disocierilor sale estetice, prin vivacitatea spiritului său elevat, prin verva sa incomparabilă și printr-o vitalitate exuberantă ; oricînd pregătit pentru o discuție de idei, el era gata oricînd de o replică spirituală ; bogăția risipitoare de sine a unei inteligențe deosebit de sprintene acoperea, ca o mantie brodată cu arginturi și încrustări cu perle, gravitatea de fond a ființei sale. Era un tînăr înalt, subțire, drept, cu un mers de mînz mîndru ; iubitor de dispute peripatetice, mereu dispus să filosofeze ironic asupra marii iubiri, ca orice om care încă n-a cunoscut-o. Ascendența lui asupra noastră ținea de capacitatea de a se mișca în planul ideilor generale, pe care i-o dădeau temeinicele studii îndeosebi de Estetică ; de discernămîntul imediat operant al valorilor ; de pasiunea lucidă pe care o punea în tot ceea ce făcea ; de pregnanța formulelor de caracterizare și de farmecul personal cu care le debita. Sub jovialitatea gîndirii lui se ascundea, însă, un spirit problematic, așa cum îndărătul naturii lui deschise, spontane, bucuroase, stătea pitită suferința personală, mascată întotdeauna de un surîs. Dar, pe vremea aceea, așa cum cereau umorile vîrstei noastre, pentru noi toți termeni ca „suferință", „boală", „moarte", „tragism", „destin" etc. erau vocabule instrumentale în poezia pe care o scriam zilnic, obsesii care se legau mai mult de un orizont de cultură, decît de o realmente înfiorată zare existențială. De aceea, nimeni — poate nici măcar el însuși — n-a bănuit cît de necruțător va fi morbul pe care-l purta în corpul său strălucitor de tinerețe. Mai mult decît orice, însă, m-a impresionat nevoia lui omenească de a căuta și provoca, dincolo de camaraderia literară, relația adîncă a prieteniei durabile, formative.

Pe parcursul a trei ani de zile, din grupul mai larg al studenților pasionați de literatură, ce formau „Cercul literar universitar O. Goga", patronat de Lucian Blaga, s-a desprins treptat, concentrîndu-se parcă asupra „substanței" sale, un grup mai mic, cel al „Cercului literar" propriu zis, al cărui act de naștere culturală îl constituie scrisoarea-manifest adresată lui E. Lovinescu la 13 mai 1943. În 1945, cînd visul nostru literar s-a materializat, odată cu apariția (5 numere numai) „Revistei Cercului Literar", acest nucleu cuprindea pe Radu Stanca, I. Negoițescu (Damian Silvestru), Ștefan Aug. Doinaș, Cornel Regman, Ioanichie Olteanu, Eugen Todoran, Ovidiu Cotruș (Ovidiu Sabin), Eta Boeriu, Ion D. Sîrbu, N. Balotă, Radu Enescu, Deliu Petroiu, Wolf Aichelburg (Toma Ralet),

cărora li se adăugau profesorii Victor Iancu, Henri Jacquier și Umberto Cianciolo. Ședințele cenaclului nostru, onorate de prezența lui Lucian Blaga, aveau loc în casa profesorului H. Jacquier, pe strada Avram Iancu.

Între 1942 și 1945, o parte din efervescența culturală a Sibiului se datorează, desigur, activității studenților de la Litere și Filosofie în cadrul asociației „Prietenii Seminarului de Estetică", condus de profesorul Liviu Rusu : ciclul de „conferințe studențești" ne-a stimulat ambiția unei solide culturi ca bază a viitoarei noastre creații literare ; ciclul de „audiții muzicale" de la Universitate ne-a inculcat orizontul interferenței moderne a artelor ; iar două spectacole de „teatru studențesc" — „Heidelbergul de altădată" și „O scrisoare pierdută" — ne-au familiarizat cu arta scenei, spațiu de creație în care avea să exceleze Radu Stanca. În acei ani, în cursul interminabilelor noastre plimbări prin burgul sibian, sau în ședințele de cenaclu, s-a definit și orientarea noastră culturală, proces în care Radu Stanca a jucat rolul unui ferment prețios : asumarea culturii universale, pe fundamente filosofice, ca substanță de susținere și hrană a gustului literar ; formarea spiritului critic în lumina principiilor maioresciene și lovinesciene, tinzînd spre practica unei critici a cărei finalitate e judecata axiologică ; conceptul de operă ca sumă activă și complexă de valori polarizînd în jurul valorii estetice ; cultivarea unei poezii înțeleasă ca artă a compoziției, nu ca simplă expresie confesivă, respingînd deopotrivă purismul estetic și impuritatea umorală brută ; pledoaria pentru o cultură majoră, de tip urban, evitînd pitorescul regionalist, sentimentalismul „pășunist" (termen inventat de Radu Stanca), accentele patriotarde netransfigurate, precum și experimentul gol, noutatea cu orice preț ; interesul pentru primatul textului literar în arta complexă a spectacolului scenic; descoperirea marilor categorii ale artei clasice și romantice: tragicul, sublimul, eroicul, comicul de idei etc.; revalorificarea artelor minore etc., etc. În planul culturii naționale, același Radu Stanca elaborase pentru noi un vis pe cît de nobil, pe atît de uriaș: o sinteză între patriotismul Scoalei ardelene și „europenismul" Junimii. Nici specificul național, nici universalitatea — spunea el — nu se pot realiza decît prin personalitatea creatoare de valori, care face din comandamentul operei o lege a destinului propriu.

Începînd din 1945, biografia lui Radu Stanca nu mai e formativă, ci instaurativă, adică identificată perfect cu etapele

creației sale artistice, ca o curbă punctuală a destinului său de om și scriitor. Rămînînd în Sibiu, de unde nu va „evada" — în pofida arzătoarei sale dorințe de a ajunge la un teatru din București — decît în ultimii doi ani de viață, ca prim-regizor al Teatrului Național din Cluj (1961-1962) — el confirmă, printr-o existențială implantare într-un loc și o tradiție de cultură specifice, una din direcțiile liricii sale — aceea de a fi *un poet al Sibiului*. La teatrul din localitate, el montează o serie de spectacole — *Gaițele, O scrisoare pierdută, Mirandolina, Trei surori, Casa inimilor sfărîmate, Steaua fără nume, Citadela sfărîmată, Maria Stuart, Hagi Tudose* (distins cu Premiul de Stat, 1952) ; dar ca dramaturg nu se poate exprima, prin montări proprii, deși, încă în 1947 piesa sa *Dona Juana* primise, în manuscris, Premiul „Zburătorul", deși marile sale piese erau scrise : *Hora Domnițelor, Ochiul, Oedip salvat, Critis, Preot, rege, profet*. O altă direcție a poeziei sale, ceea ce s-a numit *lirica măștii și înscenării*, se alimentează astfel din practica vie a scenei. Încă din 1945, în „Revista Cercului Literar", într-un articol ce rămîne un punct de referință în eseistica românească asupra poeziei, întitulat „Resurecția baladei", el definise — și nu numai pentru sine — a treia linie a lirismului propriu — *baladescul*. În fine, în 1951, el oficiază marea iubire : se căsătorește cu actrița Dorina Ghibu ; peste doi ani se va naște singurul lor copil, Barbu, care va muri la un an în urma lui, în 1963. Semnele secrete ale bolii care-l măcina își înscriseseră, însă, textul lor fatal încă dinainte ; dar acum, ele cunosc un fel de exaltare luminoasă, lăsîndu-se citite clar în lirica sa care celebrează o adevărată *logodnă neagră a Iubirii și Morții*.

Ca poet al Sibiului, Radu Stanca promovează un lirism complex și cristalin, în care legenda (prin „situații poetice" sau mituri de invenție proprie), istoria și cultura (prin teme ce coboară îndeosebi în zarea medievală) și prin peisajul real — de natură sau arhitectură — al locului, fuzionează într-o unitate de expresie dominată de evocarea nostalgică, de *gesta* voievodale, de line plutiri de fantome și atmosferă de muzică difuză venind din trecut, de fantastic care calcă cu pași de pîsle dalele unui prezent ros de vremi. Burgul transilvan îi apare ca un „oraș al umbrelor" ; dar aceste „umbre" constituie substanța însăși a realității sibiene, ca o prezență tutelară care modelează delicat dar inexorabil datele actualității. Un Ev de Mijloc cețos, plin de fantasme bîntuie, se ridică

asemeni unui spațiu complice în aria reală a burgului, care de fapt este chiar spațiul sufletesc al poetului :

Din cînd în cînd din sufletul meu seara
Ca dintr-un vechi landou întunecos,
Un domn înalt, în doliu, alb ca ceara,
Lîng-un grilaj de poartă se dă jos.

(„LILIACUL")

Cetatea medievală este, poetic vorbind, un loc ideal ; accesul la ea semnifică împlinirea unui destin de libertate ; de aceea el solicită prețul suprem :

E prea tîrziu, — din șea eu mă prăval.

Dar nu blestem. De clipa libertății
E la un pas acum oștirea mea.
Și de-am căzut la porțile cetății,
Întins pe scut, ca mîine, intru-n ea.

(„UN CNEAZ VALAH LA PORȚILE SIBIULUI")

Orașul e locuit de iubiri, împlinite sau nu, a căror virtute stă în recurența lor : ele revin mereu, și astfel burgul mort devine din nou viu prin retrăirea marilor pasiuni :

In turn s-au pornit iarăși vechile plîngeri.
Liliecii stau toți cu aripile-n jos.
Iubito ! Te-aștept să cobori și să sîngeri,
Și-alături de mine să suferi frumos.

(„SEARA MEDIEVALĂ")

Căci spațiul ideal al burgului e dominat de prezența itinerantă a Morții însești ; și numai confruntarea cu ea lămurește linia destinului personal :

Într-un Sibiu livid, sătul de viață,
Dar pregătit pe străzile uitate
În fiecare clipă să dau față
Cu mortul care umblă prin cetate.

(„NOCTURNA")

Peisaj sufletesc, cu repere de istorie și mit, Sibiul este pentru poet un prag al idealității care-i in-formează ființa.

Definind baladescul ca sinteză poetică, între liric, epic și dramatic, Radu Stanca propunea o soluție romantică ; dar, ca

și la Goethe, din care pornește, romantismul de inspirație este corectat, aici, de un clasicism al construcției. Baladele sale — dintre care unele sunt capodopere ale genului : „Arhimede și soldatul", „Baladă studențească", „Lamentația Ioanei d'Arc pe rug", „Buffalo Bill", „Balada lacrimei de aur", „Regele visător", „Spada regelui" — pornesc, toate, de la mici nuclee epice („situații poetice" le spune autorul) ; dezvoltarea lor epico-dramatică implică o „știință a compoziției" și o „pregnanță a replicei" care vin din spațiul scenic ca atare ; dar lirismul care le invadează rezultă, ca un foc lichid, al sentimentelor, din patosul confesiunii personale ; desfășurarea baladescă le transformă în mici „scenete" simbolice sau pur fantastice, reverberînd tîlcuri multiple. Astfel, „cercurile" omului de știință afirmă libertatea spiritului în fața agresiunii forței brutale („Arhimede și soldatul") ,experiența alchimistă insinuează o fantasmagorică metamorfoză a viului („Baladă studențească"), moartea pe rug, de dragul Patriei, aduce martirei o voluptate cvasi-erotică („Lamentația Ioanei d'Arc..."), atacul banditesc la drumul mare se prezintă ca un rapt metafizic („Buffalo Bill"), ș.a.m.d. Farmecul acestor compoziții vine, deopotrivă, din ineditul narațiunii imaginate, din forța expresivă a mărturisirii și din luxuriința decorului.

Lirica măștilor și a înscenării începe cu afișarea ostentativ-exhibiționistă a „împodobirii" propriei persoane, parura prefigurînd, aici, masca, în sens de *persona* teatrală (pe de o parte, ceea ce e nepieritor, ce rezistă morții ; pe de altă parte, rolul ce revine individului întru împlinirea destinului său):

Sînt cel mai frumos din orașul acesta.
Pe străzile pline cînd ies n-am pereche
Atît de grațios port inelu-n ureche
Și-atît de-nflorite cravata și vesta.

(„CORYDON")

și sfîrșește cu minciuna trubadurească, în care descrierea imaginarului devine o realitate mai adevărată decît realul însuși, datorită frumuseții ei canonic-ideale, exemplare :

Eu am, iubito,-n Spania un castel.
Porțile lui sînt prinse-n cîngi de aur
Și lîngă fiecare stă un maur
Cu fes de-argint, cu scut și cu cercel.

(„TRUBADURUL MINCINOS")

Această lirică de menestrel trăiește poetic prin opulența imaginilor care se succed în cascade orbitoare : artificiul, podoaba, butaforia, simulacrul, minciuna sunt atît de strălucite, încît propun o ordine palpabilă a idealității („De-aș fi rege").

Dar, ca nimeni altul, Radu Stanca a cîntat, cu accente ce amintesc doar de Edgar Poe, licărul fundamental al Erosului, întîlnirea tragică dintre Iubire, Frumusețe și Moarte. Meditația livrescă asupra morții, care nu lipsea din începuturile sale lirice, devine acum expresie a sentimentului destinului, de îndată ce — prin întîlnirea cu femeia visată — „aura tragică" se înscrie pe fruntea iubitei. Prezența, trăsăturile, gesturile femeii nu mai sunt simple date ale existenței, ci alfabet secret al unui text fatal. Ca într-un filigran funebru, preaplinul existenței, momentele de pasiune reală, lasă să se citească, dedesubt, cu o infinită melancolie, scrisul neantului. Această lectură, restituită în vers, constituie o „ars doloris". Inițierea în această „artă a durerii", i-o propune iubita însăși :

Străinule, intrat aici hoțește !
Hoinarule, căzut în vraja mea !
Ia-mi palma desfăcută și citește :
Nu soarta mea e-n ea, ci soarta ta !

(„DOTI")

La orice „banchet al iubirii" singurul care nu cade pradă somnului înșelător este cel ce toarnă „vinul negru" :

Și-adormirăm și noi pin' la urmă de vinul
Pe care în zori îndrăznisem să-l bem.
Doar paharnicul morții, el singur, seninul,
Stă treaz sus pe soclu, tăcut și solemn

(„SYMPOSION")

De fapt, suferința îndeplinește, aici, un rol formativ, ca pasiunile la Goethe („Ars doloris") ; de aceea, vizita morții nu e înspăimîntătoare, ci indică o complicitate conspirativă. Poetul și Moartea formează un cuplu amical („Vizita") ; așteptarea morții devine, astfel, o adevărată „gnoză", o formă superioară a cunoașterii de sine și a descifrării tîlcurilor ultime ale lumii („Gnosis") ; căci, dacă — pe de o parte, — între „lucrurile lumii acesteia... bătute de vînturi ca trestia" singura realitate,

ca de stîncă durabilă, e „dragostea noastră" („Argonautica"), pe de altă parte, cunoașterea iubitei însăși înseamnă inițiere întru moarte, întrucît ființa dragă „în locul cununii de-argint magică" poartă „tainic pe creștet, sus, aura tragică" („Aură tragică"). Rituală, ca o liturghie amețitoare a simțurilor și a sufletului, dar și inițiatică, precum o descifrare a destinului, ceremonia Iubirii este, pentru poet, un *mister* (în sens medieval) înscenat fastuos al Morții.

Din păcate, nu i-a fost dat să-și vadă, puse în scenă, nici una din piesele sale de valoare, — acestui om pasionat de teatru, care, într-un memorabil articol din revista „Teatrul" lansa, în 1956, pentru uzul directorilor de scenă, termenul, atît de des uzitat de atunci, de „metaforă regizorală" ! Nu i-a fost dat, din păcate, să-și audă textele de teatru rostite pe vreo scenă, — acestui dramaturg excelent care a scris *un teatru prin excelență literar* și a pledat pentru „primatul textului" în arta complexă a spectacolului scenic ; acestui teoretician al rostirii, care, în „Problema cititului", anticipa, încă din 1942, tezele care, astăzi — pornind de la Paul Valéry, din care el citează copios — constituie, în toată Europa, elementele de bază ale unei „estetici a receptării" ! Nu i-a fost dat, din păcate, să contribuie el însuși la reliefarea, în spectacol cu propriile-i lucrări, a acelor categorii estetice — tragicul, sublimul, eroicul, pateticul — a căror problematică a format sîmburele incandescent al disputelor noastre de grup, cărora el le dădea mereu un nou impuls intelectual.

Nu cunosc, în peisajul reflecțiilor românești contemporane, asupra artei și destinului actorului, o meditație mai aplicată și mai subtilă, mai adîncă și mai obiectivă, decît aforismele adunate de Radu Stanca sub titlul „Histrioneea".

Toate piesele sale sunt o pledoarie caldă pentru demnitate eroică, pentru afirmarea libertății în fața Destinului, pentru iluminarea morală a insului uman. În „Ostatecul" omenia individului se confruntă cu comandamentele tice ale colectivității și cu legile crude ale războiului, — și triumfă. În „Dona Juana", cuplul inseparabil al Iubirii și Morții, dar și Bărbatul și Femeia în neostoita lor dispută, se întrupează pe scenă, în siluete memorabile, — dînd cîștig de cauză nobleții de caracter și frumuseții pasiunii pure. În *Oedip salvat*, ceva din goetheeana „fericire tragică" plutește peste eroi, omul — strivit fizic — dovedindu-se biruitor prin depășirea spaimei ancestrale în fața unor zei de neînțeles. În *Preot, rege, profet*, coali-

ția puterilor seculare își dezvăluie mecanismele odioase care, de-atîtea ori de-a lungul istoriei, au distrus valorile autentice ale spiritului.

Toate piesele lui Radu Stanca sunt scrise într-o limbă elegantă, cu mari virtuți poetice, în care nu pitorescul expresiei, ci patetismul înalt al ideii și sentimentului luminat, turnat în tipare limpide, clasice, fac farmecul solemn și totodată grațios al rostirii. Radu Stanca a înțeles dintotdeauna teatrul ca o tribună a marilor idealuri ale umanității, rostite într-un limbaj exemplar. Toate personajele sale poartă „mască și coturn", în sensul că reprezintă entități umane perene, universal-valabile sub îmbrăcămintea lor individualizată, tipuri exemplare de umanitate, exprimîndu-se într-o limbă a cărei noblețe stilistică se logodește minunat cu ideile și pasiunile la care aderă ; căci la Radu Stanca limba sfîntă românească nu este un simplu vehicol, ci substanță sonoră a spiritualității noastre, ethosul însuși — devenit Verb — al unui neam întreg. „Minunea artei tale — scrie Radu Stanca în «Aforisme pentru «un actor tînăr» — este să semeni idei și să crească idealuri".

Am venit de multe ori în Sibiu, în acest Heidelberg al formării mele intelectuale, după dispariția lui Radu Stanca. Am străbătut aceleași străzi și piețe, ca pe vremea studenției noastre, am făcut din nou aceleași popasuri, mi-am rememorat evenimente pline de bucurie, de haz, de tristețe, de elan și de resemnare. Am văzut ochii deschiși ai acoperișelor sibiene contemplîndu-mă cu pupilele lor goale ; am ascultat sunetul pașilor mei în pasajul Fingerling ca o muzică ireală ; m-am răcorit încă o dată la umbrele de pe Aleea Filosofilor, pe potecile din Subarini, sub coroanele foșnitoare ale Dumbrăvii ; am citit imaginar liniile dispărute ale romanticelor tramvaie din anii patruzeci, care nu puteau să circule fără a-și da întîlnire tot la cîteva sute de metri. Dar niciodată, nici o clipă, nu l-am reîntîlnit pe neuitatul Radu Stanca, așa cum era atunci, ca pe o umbră vană, ca pe „mortul care umblă prin cetate", ci întotdeauna ca pe o ființă aievea, ca pe un *alter ego* al meu, ca pe propria-mi tinerețe, mai prețioasă — pentru mine, unul, da ! — chiar decît copilăria mea. Mi-am reîntîlnit mereu colegul iubit ca frate întru ideal ,ca partener la un Destin pe care mi-l visez sudat, topit, făcînd una cu cultura poporului meu, ca pe un dascăl întru prietenie. Și de fiecare dată m-am simțit copleșit, alături de cascada lacrimilor sufletului, de povara datoriei spirituale pe care, su-

rîzînd, fără să-mi dau seama atunci, am contractat-o, zi de zi, față de cea mai frumoasă figură din grupul nostru de tineri entuziaști. Cum aș putea să-mi plătesc vreodată această datorie ? Numai rostind-o mereu, îmbrăcînd-o în căldura mea lăuntrică, făcînd din ea verb menit s-o transfigureze, afirmînd cutremurata mea îmbrățișare în eternitate.

Precum în aceste strofe pe care i le-am consacrat în 1975 :

Zvelt, întețind sub asfalt o furtună
de sunete, vesel și-n grabă trecea
ca ploaia cu fluiere lungi, cu profilul
abia șlefuit de idei.

Ochi pe sub fixe pleoape poroase,
cum numai Sibiul deschide, citeau
în zodia lui, lăcrimau lîngă Peștii
cu gurile pline de mil.

O, însă ce este trecerea unui
poet, dacă nu sfîșiere și vis
cu care suav-înnoptatele Genii
își satură gravele corzi?

Tare gelos e adîncul pe tot ce-a
cuprins întru sine ; și numai cînd, jos,
o mare iubire-și asumă tăcerea,
se naște un cîntec aici.

Noi, oare noi, fără gingașul sprijin
al celui răpit, am mai fi cîntăreți ?
Mutenia lui ne-nflorește pe limbă ;
grăind, îi rămînem datori.

Iată — el trece, și-asfaltul începe
sub tălpile noastre să cînte, uimit,
și astfel noi înșine credem, cînd preajma
ne judecă totuși poeți.

Lirica lui Ilie Măduța

Judecînd după titlul dat acestei selecții, Ilie Măduța pare să-și pună întreaga producție poetică, întinsă pe o durată de peste un deceniu și jumătate, sub arcul unei polarități larg-cuprinzătoare care se întinde de la *aur* la *scrum:* de la splendoarea crudă a arderii la căderea îndoliată a cenușii, de la exultanța vitală la calmul resemnat al meditației, de la voluptatea celui ce gustă clipa la melancolia celui ce contemplă trecerea. În 1972, scriam următoarele rînduri despre volumul de debut al poetului : „O tensiune dialectică străbate, de la o poezie la alta, volumul *Corabia autohtonă :* este continua pendulare spirituală între «stindardul cerurilor luminate» care flutură ca un «dar al primăverii» („Voevod de toamnă") și presimțirea — mai mult chiar : secreta aspirație — spre un destin tragic, personificat fie în «severa frumusețe» a munților cărora «le dă tîrcoale» un vultur prometeic („Munții"), fie în cromatica toamnei, pe care un ochi tînăr și naiv o descifrează în aria vegetală a Munților Apuseni. /.../ Unghiul acestei pendulări se înscrie între două limite care, în viziunea bogată a poetului, se numesc aur și scrum : *O, frumusețe — / așteptare a coacerii !/ Fructul mustește de raze, / femeia/ de plenitudinea formelor ei / solar rotite / către aurul apusului. / Acum / totul se dăruie cu nesațiu : / tipătul bucuriei ascunde un icnet / de plins, / presentiment al orei / ce-și țese plasa lenevă / de scrum.../.../* Cromatic vorbind, starea sufletească a poetului se traduce în logodna a două culori ce se exclud, menite să releve o stare interioară antinomică, sfîșiată între două porniri ireconciliabile, care — totuși — își găsesc în poezie expresie, așa cum își găsesc adăpost în spațiul interior psihic : *Alb,/ alb al disperării, / alb necurat, / un alb care de alb se întunecă / în vîrtejuri ; / ...Alb floral, / surpat mohorît, / alb de lumină-n leneșă ceață, / alb necîntător, / alb care moare,/*

alb negru... Imaginea finală nu e o simplă alăturare de cuvinte, ci surprinde dinamica contradictorie a unor trăiri ce se otrăvesc reciproc, un spațiu sufletesc de mare conflict". (*Poezie și modă poetică*, pp. 130—131).

N-ar fi greșit, așadar, să presupun că, alegîndu-și ca emblemă definitorie acest dublet *aur/scrum*, atît de caracteristic începuturilor sale poetice, Ilie Măduța ține să așeze fidelitatea față de sine, constanța sa lirică, mai presus de ideea unei evoluții pe parcursul celor șapte volume de versuri publicate pînă în 1984. Este, de altfel, ceea ce țin să subliniez eu însumi, chiar de pe acum : metamorfoza poeziei lui, atît cît este, nu contrazice nicidecum primele sale poezii tipărite, ea operîndu-se mai mult în cadrul procedeelor tehnice, decît în substanța însăși a lirismului său. De la *Corabia autohtonă* pînă la *Albastra putere a lirei*, prozodia lui a suferit, firește, o seamă de transformări, previzibile poate (între care, abandonarea treptată a metricei ritmate și rimate, simptom aproape general al liricei noastre în acești ani) ; dar universul inspirației, atitudinea fundamentală a eului liric, viziunea despre lume și viață, ca și sunetul de ansamblu al versurilor sale — toate acestea au rămas aproape aceleași. Poet egal mereu cu sine, Ilie Măduța se prezintă, astăzi ca și acum 15 ani, ca un pastelist cu o cromatică vie, pentru care natura își etalează cu exuberanță și strălucire jocul de forme trecătoare ; ca un meditativ care „citește" textura lumii, în cheie melancolică : și ca un stăpîn discret și indulgent, dar totodată optimist, al instrumentelor verbale, pentru care „efectele de gîndire", surprinse cu pregnanță, trec înaintea „efectelor de limbă", experimentelor, de care ar fi capabilă lira lui ; în fine, ca un om cu sensibilitate puternică și sănătoasă, care își plimbă însă prin lume chipul cernit de o imensă durere personală, contemplînd cu o privire sceptică de înțelept spectacolul bucuriilor imediate sau legile sempiterne ale universului.

Numai că aceste trăsături intrînd tot timpul în combinație — cîte două, cîte trei — în fiecare poem al său, simpla lor juxtapunere nu mi se pare a fi suficientă, pentru a-l definii. Vreau să afirm că, odată ce peisajul — uneori de un cromatism foarte viu, de o dinamică irezistibilă (ca în „Valea cu pește", de pildă) — se acoperă permanent de aburul reflexiv al eului care-l contemplă, descrierea ca atare își are scopul dincolo de sine, ea își transcende propria *mimesis*, devenind — așa cum bine se știe de la Amiel — o stare de suflet. Apoi, vreau să arăt că, nefiind filozof, poetul nu lucrează cu

concepte, el nu mînuiește abstracțiuni și semnificații ; materialul său verbal e — dimpotrivă — bogat în cuvinte concrete, al căror referent e, indiscutabil, realul din jur ; iar acest real nu e pentru el — cum nu e pentru nici un autentic poet — o imagine de copiat, ci o stare de lucruri ce degajează un tîlc : o replică — alcătuită exclusiv din cuvinte — cu care eul liric, răspunzînd la somația lumii din jur, proiectează asupra acesteia propria-i lume interioară. Așadar, elementele de natură din poezia lui Ilie Măduța nu constituie tablouri obiective, verbalizate *ad usum lectoris* ; ele formează, dimpotrivă, embleme ale conștiinței sale poetice, adică cifruri imaginare ale unor trăiri de tip liric : structura *sui generis* a unui text bîntuit de anume sensuri. Iată, de pildă, acest „Cîntec de toamnă" : *Cireșii roșii își așternfrunzișul / pe straturi reci, pe vinete gulii. / Sus, în văzduh s-aprind de-a curmezișul / răcorii — dire de melancolii. // Mai stau pe creangă prunele mărunte,/ pe vrejuri roșiile putrezesc. / C-un smoc de aur încă viu pe frunte / soarele pare-un idol chinezesc...* Încă din a doua strofă, adverbele de timp își încep jocul lor perfid-insinuant : *„mai* stau" și *„încă* viu" reprezintă două adevărate sonde în vidul care — ne lasă să înțelegem poetul — stă, realmente, dedesubtul unui prezent ce se prezintă, aparent, atît de solid, ele ne inculcă aproape pe nesimțite sentimentul trecerii lucrurilor, al iminentei lor pierderi. Încît, atunci cînd pe parcursul a șapte strofe următoare, spectacolul toamnei aproape și-a istovit fastul vegetal, finalul își propune tîlcul său în modul cel mai firesc : *Nu, încă nu simțim pe ochi cenușa, / nici naufragiul palid de omăt, / nici semnul celui ce — lăsîndu-și ușa/ deschisă — nu mai vine îndărăt...* Aici, arta poetului constă în a degaja, treptat, din elementele — aparent de reprezentație — ale unui *blazon*, atmosfera care domină întreg *domeniul* lui seniorial.

Dacă pastelul lui Măduța este o proiecție a eului, meditația sa — chiar formulată uneori cu o anume emfază romantică — nu duce niciodată la un „corp de principii", la o sumă de semnificații univoce, ci e numai o „lectură" în cheie sentimentală a unor legi de nezdruncinat ale cosmosului ; e ca și cum diverse elemente ale lumii din jur, perfect neutre în dinamica lor infinită, ar ajunge într-o subită conivență de destin cu poetul : *Dincolo de ceața mormîntului, / dincolo de orice prag al tainei, / nu voi înceta să te chem, iubire, / cu rotirea soarelui în tulpinile grele, / cu zbaterea umbrei în florile mele. / Ars de lacrima unui dor / ca de-o sferă de flăcări în plingere,/*

dincolo de aburul stelelor, / nu voi înceta înfricoșat să te strig/ în spații mute de întunerec și frig... De aceea, atunci cînd această co-participare reciprocă de destin își caută încheierea, ea și-o află, natural, în două versuri-sentință memorabile : *Tot ce nu poate, împlinit, să se consume, / ca un soare colosal rătăcește prin lume...* Retroactiv, finalul își aruncă imaginea peste versurile anterioare, și astfel marile sintagme ale poemului, expresiile sale clamat romantice — „ceața mormîntului", rotirea soarelui", „sfera de flăcări", „aburul stelelor", „spațiile mute" etc. — și pierd (sau, poate, își legitimează, în felul acesta ?) — grandilocvența.

Mi se pare evident că, de-a lungul întregii sale activități lirice, Ilie Măduța dovedește, prin practica sa, o singură concepție despre limbaj : aceea de instrument adecvat de expresie, pentru o interioritate cutremurat-afectivă. Simplu mediu — în dublu sens : de ceva ce se află între, adică la mijloc ; și de ceva ce transmite, aproape mecanic, adică fără participare proprie, un mesaj — limbajul stă, pentru acest poet, între eul liric și lumea din jur, asemeni unui eter firesc ale cărui vibrații fac cu putință chiar dialogul lor. De aceea, niciodată, aici, limba nu e chemată să-și etaleze virtuțile ei eufonice, nici să devină materie și prilej de experiment, nici să se transforme în discurs cifrat. Optimismul verbal al lui Ilie Măduța este, de fapt, inconștiența de sine a limbajului. Orice experiment lingvistic modern este străin de ambițiile poetului. Ceea ce stăpînește în poemele sale e rostirea clară și distinctă, abia figurată ; ea seamănă cu o urzeală din in sau cînepă, pe care un ac discret a cusut cîteva figuri colorate : de altfel, nu culoarea, nu forma lor contează, ci „alegoria" compoziției, semnificația de ansamblu, „moralitatea". Dau un exemplu : *Iată, sunt ipostaza albastră / a unei părelnice fericiri, / vîntul mă piaptănă cu degete suple / și-n singe mi-agață trandafiri. // Inima-mi împodobește cu brelocuri / și mă gătește de drum —/ mire al unor promise norocuri ; / dar vîntul acesta nu-i ceață, nu-i fum ?...* Poem exemplar, pentru simbioza în care hălăduiesc eul și realul, acest „Vîntul și eu" are un farmec aparte izvorît din evitarea oricărui avînt declarativ ; modestia lui — asumată, aș zice, prin structură psihică, dacă nu prin luciditate — provine din familiaritatea senină cu o anumită tradiție : aceea de a-și compune cîmpul heraldic al sufletului din cele mai banale elemente ale naturii : „vîntul", „sîngele", „trandafirii", „drumul" „norocul", „ceața", „fumul". Ilie Măduța are curajul simplității care, numai rar de tot, permite

să se audă sunetul insolit al cîte unui neologism, cum este, aici, extrem-de-bine-găsitul „brelocuri".

Am amintit de natura sănătoasă, vitală, a poetului, și de chipul lui interior, umbrit de o mare tragedie personală. Acestei situații biografice îi sunt tributare, din păcate, multe din poemele incluse în selecția de față : acelea în care — dovedind cel puțin o ciudată, dacă nu stîngace înțelegere a artei poetice — autorul vrea să fie absolut sincer : să îngăduie, adică, omului să apară și să grăiască acolo unde numai el singur, poetul, are drept la prezență și la cuvînt. O atare concepție despre lirism impietează asupra calității multor poeme. Ea vădește, de altfel, nu numai o lipsă de intuiție a poeticului ca atare, dar și o inadmisibilă necunoaștere a posibilităților proprii de expresie. În general, tragediile personale ale omului, surprinse în toată nocivitatea lor devastatoare, nu au răsunet cu adevărat interesant, decît în opera acelor romantici care au fost maeștri absoluți ai unui verb clocotitor și ai unei gesticulații de posedați. Autorul nostru n-are nici una din aceste însușiri. De aceea, la Măduța, asemenea încercări de lirism direct, confesiv, incendiate de pasiunea trăirii nemijlocite, nu izbutesc decît atunci cînd își asigură un minimum de retorică controlată, potrivită „firii" sale poetice ; ca, de exemplu, în acest „Cîntec înalt", unde un motto din Novalis, de un romantism spiritualizat la extrem, îi oferă poetului perspectiva generală, precum și imageria, menite să-l ajute la intonarea artistică a sentimentului : *Ai strălucit în țărîna zilei / printre vreascuri, printre frunze și melci. / Acum în lumina memoriei / dincolo de lucruri petreci. // Printre trandafiri ți-ai strecurat / făptura pură, prin suave povești, / acum stelelor nopții în templu / albastru cariatidă tu ești. // Tot ce aici a cîntat, cîntec / mult mai înalt dincolo este, / voalul tău destrămat, iată-l scînteietor / pe-ale munților creste. // Să nu desnădăjduim ! Soarele / ce-acum apune, undeva puternic răsare, / singur sufletul nu-i ; și nimic / nu se pierde la oameni dincolo de mare...* Iată cum un fragment stimulativ din teoreticianul „idealismului magic" a îndrumat, aici, tînguirea brută spre seninătatea rafinat-estetică a unui sonet de Rilke.

Aceste patru trăsături fundamentale — peisajul ca stare de suflet, meditația ca lectură în cheie afectivă a rosturilor lumii, limbajul ca instrument tradițional de expresie, și prezența eului existențial cu încărcătura sa de emoție directă în sfera eului poetic — sunt însă departe de a epuiza *ambitus*-ul variat al acestui lirism.

Apărînd ca student la Cluj, din anii 1945—1946, în atmosfera culturală încă marcată de poeții „Cercului Literar" din Sibiu, Ilie Măduța a preluat în registru personal o anume experiență baladescă a versului. Deși n-a scris balade propriu zise, cadențele lui manifestă uneori o originală capacitate a mișcării narative, precum și o savantă, încîntată-de-sine desfășurare a înscenării prețios-descriptive, ca în poemul „Corabia autohtonă" : *Nu sînt corabia feniciană / pornind agale din Sidon și Tyr, / spre insule ce-aprind a mării geană / cu focuri de ivoriu și safir. / N-am nici aripi de păsări mari, hulpave, / nici proră-ncovoiată ca un cioc / și n-am adăpostit vreodată sclave / cu pulpe albe și cu ochi de foc...* Sunetul acesta, indiscutabil à la Radu Stanca, capătă apoi un timbru afirmat-personal, inconfundabil : *Eu sînt corabia autohtonă / cu grîne încărcată, cu porumb, / troznind greoi pe unda monotonă / cu o culoare mucedă de plumb. /.../ Și nici embleme nici zglobii stindarde / nu-mi flutură la proră-n vînt tăios / De la Galați, plecîndu-mă pe-o parte, / mă duc domol pe Dunăre în jos, / Toamna mă bat ploi dese și murdare, / vînturi și neguri dinspre Bărăgan, / și toată iarna-n porturi fără soare,/ duhnesc a pește putred și a lan...* Deși asediat de intertextualitate — de o parte, baladescul românesc al momentului liric 1945 ; de altă, prestigiul clasicului poem al lui Rimbaud, ca expresie a unei tentații a aventurii sau a exoticului ca atare, amîndouă amendate pînă la urmă, — autorul acestei remarcabile pseudo-balade a izbutit să asigure un ruliu personal și o siluetă aparte navei sale emblematice. E, aici, un sunet de prozodie manevrată cu voluptate, care de altfel distinge toate poemele lungi din această selecție („Poem", „Bărăganul", „Harta lui Piri Reis", „Tărîmul umbrelor", „Biologie", „Epilog", „Melcul uriaș").

Poate că în termenii unei critici de ultimă oră, semiotice, ar trebui făcut aici un popas pe marginea fenomenului de intertextualitate în lirica lui Ilie Măduța. Personal, prefer să pun problema în alți termeni. Pentru mine, e vorba, aici, de rezultatul firesc pe care-l dă — ca producție de text poetic — cultura literară ca atare, strict poetică și filozofică, atunci cînd lecturi bine dirijate și la timpul oportun se înscriu ca tot atîtea cercuri constitutive, ca tot atîtea tuburi de sevă verticală pulsînd în tulpina, încă tînără, a unei viitoare personalități. Acest aspect indică încă o înrudire între autorul *Corăbiei autohtone* și poeții „Cercului". Rînd pe rînd, Keats („Epitaf"), Platon („Androginul"), Blaga („Materia, ce aurie"), Emiliy

Dickinson („Iarba"), Max Jacob („Ora grea"), Novalis („Cîntec înalt"), Hölderlin („Speranța"), Homer („Femios"), T. S. Eliot („Pescuind"), W.C. Williams („Efortul"), Auden („Vorbele") etc. își fac apariția în orizontul de inflexiuni lirice al autorului. De obicei, e vorba de o sugestie preluată cu candoare, de o citare expresă, uneori de o parafrazare ; rareori de prelucrarea motivului ca atare, precum acela platonician în „Androginul", sau kierkegaardian în „Chiar așa". Important mi se pare faptul că nici măcar atunci cînd meditația e declarat filozofică, lirismul nu se lasă anemiat de practica conceptualismului, dimpotrivă : tocmai într-un poem ca „Ontologie" concretețea imaginilor iese mai puternic în relief : *Timpul curge,/ dar ființa stă. / Eu mă nărui,'/ frunzele pălesc. / Zilele se-nghesuie una pe alta. / Sare joi în circa lui miercuri / și duminica le face pe toate pustii. / Dar ea, ființa, / aceeași rămîne în tremurul aparențelor. / Cu gura ei pestriță aparența / numai pe mine mă înhață, / numai floarea o scutură, / numai lintița broaștelor o nimicește. / Dar bucuria adîncă și clară, / ființa / aidoma ideii de codru / stă-n miezul lucrurilor. / Pindește...* Vag ecou de Heidegger sau Noica ? Nu interesează : concretul realizării strict poetice a făcut din rodul acestor eventuale lecturi fruct al confesiunii personale.

În general, toate poemele amintite mai sus par a satisface foamea de zări noi, de aventură a spiritului, de evaziune din imediat a poetului : e o multiplă și multiformă evaziune *în cultură*, ca într-un mediu insuficient cunoscut, mereu bogat în revelații. În ce privește evaziunea tradițională, *într-o altă natură*, Ilie Măduța se arată a fi prea îndrăgostit, prea fidel cu trup și suflet spațiului bine-cunoscut al Văii Deznei și al Munților Apuseni, pentru a se lăsa ademenit de alte zări și meridiane. Și totuși, dacă citim într-o cheie cît mai puțin simbolică poemul „Pasărea paradisului", am putea să relevăm modul în care un alt univers — sau măcar un reprezentant al lui — ar putea să se insinueze, măcar pentru o clipă, în zarișstea familiară a poetului, tulburînd-o cu exotismul său. Poemul debutează cu descrierea unei naturi ursuze și aride, cu confesiunea unui nenoroc intonat lugubru, *à la* Edgar Poe : *Era o toamnă grea cînd frunzare cărunte, / după pînza ploilor nesfîrșite, mărunte, / după tristețea ce ne lovește casa, / mai așteaptă din văzduhul orb / doar fulgii zguliți și croncănitul de corb...* Apariția insolitului e bruscă, mirifică, fascinantă: *O pasăre stranie îmi ieșise în față, / brusc, ca o solie străină,/*

o filfiire de aur și raze, stropită cu diamante, / un zgomot amar de lumină / sub zările pustii, dezolante... Interpretînd această arătare ca „o greșeală pe aceste meleaguri", poetul o compătimește deja, imaginîndu-și tragicul ei sfîrșit sub viscolirile iernii, intonînd o emoționantă invocație : *Pasăre-paradis, pasăre-floare, / vetrele-mi strămoșești ce ți-au fost oare ?/ Ce te-a adus printre vrăbii și măracini, / unde norii stăruie nemiloși și haini, / cînd tu regină peste papagali și orhidee / hălăduiești în Borneo și Noua Guinee ?...* Să nu excludă, însă, posibilitatea lecturii simbolice : în cazul acesta, mirifica pasăre devine întruchipare a unui ideal de artă, prețios, luxuriant și insolit ; tentația exotismului întemeind firesc o „estetică a Diversului" (cum ar zice Segalen) este înlocuită cu tentația decadent-modernistă a Frumosului straniu și feeric ca atare. Temă singulară (ea mai revine numai o dată, în „Visuri"), rezolvare aparte, — „Pasărea paradisului" rămîne oricum indicele unui filon de lirism pe care poetul l-a dat uitării.

Tocmai ca rezultate ale unei asemenea uitări se prezintă o mulțime de poezii în stil tradițional, ale peisajului autohton, uneori geograficul deschizîndu-se ca o gură de basm spre un fel de celălalt tărîm, al Istoriei sau Legendei. Din păcate, ele nu se află toate la același nivel valoric. Spaima organică de retoric și grandilocvent, oroarea de orice pompierism sau păsunism, înclinarea spre o artă a notației discrete în care — ca la Dominic Stanca — tabloul de natură este totodată o gravură de epocă, — toate acestea adaugă, prin tradiționalismul lui Ilie Măduța, o notă în plus unei anumite linii de poezie transilvană. În ansamblu, e vorba de mici împrumuturi folcloric („Pui de cuc") un anume gen de umor popular (Trece vara" — : *Trece și vara asta cruntă / în care mai nimic n-am spus, / cum trece aburul de nuntă, / cînd vinu-i treaz și mirii nu-s),* o intuiție de ere geologice apuse („Fluturii din terțiar" trădează singura influență constantă în lirica lui Măduța, aceea a lui Lucian Blaga), citeodată un ton înalt de imn *(Trecură stindarde pe la Alba Iulia / cu văpăile purelor atrii./ Aleluia ! / Rămîne zidirea veșnicei patrii...* „Alba Iulia") ; dar cel mai adesea o molcomă reflecție pe marginea unui lucru cvasi-banal, ca în poemul „Iarba": *De fapt, ce are iarba de făcut / în tainicele ei urzeli / de aur și de clorofilă ?/ Auzul rădăcinii și-l îndreaptă către morți. / Ori poate varul altei vieți e-n scînteierea ei / ca clipele în oră și orele în timp.../.../ Ea n-are amintiri. / Doar un prezent de raze / și-un viitor de verde veșnic verde. / Cînd toamna o îngălbenește / și-o asur-*

zește pătura de gheață, / ca rîde înfundat / în cortul țuguiat al primăverii. / De fapt, cè are iarba de făcut, / ca e nemuritoare ?!...

Privite de sus, aceste poeme descriptiv-meditative, străbătute de efluvii incantatorii, nu întîrzie să-și arate rolul real în economia de ansamblu a operei : ca un fel de taler al bucuriei și vitalității, ele echilibrează celălalt taler al balanței. Tot ceea ce cumplita experiență existențială a introdus ca ton tragic în versurile lui Ilie Măduța ; tot ceea ce meditația sa filozofică a surdinizat ca timbru al unei melancolii obligatorii pentru oricine contemplă mersul general al lucrurilor ; această dublă rezonanță mohorîtă a liricii sale este contracarată de vitalismul și exuberanța ce izvorăsc din pseudo-pasteluri, din aceste scufundări pe verticală în legendă. E ca și cum robustețea unui trunchi, bine împlîntat în sol și rezistent la cele mai dezlănțuite intemperii, ar triumfa asupra pustiirii pe care atît ciclurile inevitabile ale naturii, cît și iureșul întîmplărilor nefaste au abătut-o asupra coroanei sale. Certitudinea unei asemenea existențe înnobilată doar de statornicia ei este afirmată ca o prelungire de destin ; prezentul se întemeiază pe o durată care numai aparent se prezintă ca absență, dar, care, de fapt, constituie însăși statura ființei noastre : *Nu te ruga, descîntece nu cere. / Cei ce au fost nu caută înviere / în somnul tău mărunt. / Ei vin așa și trec mereu. Ei sunt...* („Real").

În fine, oricît de mult atrasă de prezența variată și ispititoare a naturii din jur, și oricît de copleșită de hazardul cu care se luptă sau de destinul pe care și-l asumă, această lirică nu putea să fie lipsită de dimensiunea conștiinței de sine, de cîntarea propriului său rost. Ilie Măduța n-a prea stat mult pe gînduri asupra menirii sale ca poet. Dar atunci cînd a făcut-o, preocuparea de a-și defini vocația izbucnește, cu o luciditate demnă de toată lauda, atît grație discreției și economiei cu care este clamată, cît și datorită poziției de un pronunțat modernism pe care o divulgă. La început, ca în poemul „Poeții", inspirat de Platon, rolul celor ce slujesc „frumosul inteligibil" pare, mitico-metafizic, ca o anamneză a lumii Ideilor : *Ei își amintesc miezul acela / de foc divin și geometrice cînturi — / născuind îndurerați și solemn / printre umbre și nemiloase pămînturi...* Așadar, se afirmă un orfism consubstanțial însăși ființei, naturii lor aparte. Iată însă, că, uneori — e drept : destul de rar — serv al unui clar conceptualism, poetul se autodefinește ca „făuritor de embleme", mînat de instinctul irezistibil al cunoașterii : *Un cîntec sparg pe spume de*

clipă, o emblemă / așez pe carnea roză și mugetul de fum, / puternica mea artă nu roagă, nu blestemă // și șiroind în miezul văpăilor de-acum / încearcă să-nțeleagă încrîncenarea gravă / ce din arcane-și smulge înaripata-i navă („Sonet"). Declarația e, altădată, prozaică, dar evadînd tocmai de aceea din orice manierism : *Un vis ce te poartă este oricum / un destin, o axiomă, / mușcînd cu fălci de oțel / din carnea vinjoasă a vieții* („Seurat"). În general însă, acum apar și primele manifestări de scepticism instrumental, tipice pentru sensibilitatea noastră modernă. Iată un crez poetic afirmînd drama inefabilului : *Și-n trupul cuvîntului simt / prezența absentă ce n-o pot / rosti. Tot ce știu / e-n ferigi al undelor șopot* („Cuvîntul"). Atunci cînd, totuși, îi izbutește discursul articulat, poetul se simte străin de propriul său verb : *bolnav de-o rostire / ce nu mă definește* („Tînguindu-mă"). Sau : *Cuvinte, silabe speriate, / vîntul sau timpul năucitor / le clăbucește-n gura mea* („Vorbele"). Ce trebuie să înțelegem din aceasta : că abundența verbală îl depășește, sau că substanța rostirii e o simplă spumă de vorbe? Mesajul e ambiguu. Dar el devine clar de tot în ultimele poeme pe o atare temă, întunecate și frînte parcă de un straniu pesimism al vocației. E, mai întîi, respingerea oricărui crez clasico-romantic în perenitatea gloriei poetice („Scribul") ; apoi, un scepticism epistemologic pare să opună limbajul, Ființei *(Dincolo de cuvinte-i Ființa / și strălucirile sale. / Poate că-n univers cuvintele sunt o eroare...* („Cuvinte și obiecte"). După refuzul experimentului verbal și concepția poeziei ca un *catharsis* („Artă poetică") urmează, cum era de așteptat, negația totală a discursului poetic : *Poezia nu mai are / plăcerea iederei. / ...E o coridă de vorbe / pe-un stadion de zinc...* („Cenușă cu înfumurare"). Desigur, nu concluzia ideatică e aceea care trebuie să conteze aici, ci sondajul în fenomenul însuși al rostirii, autenticitatea trăirii ; or, la Ilie Măduța, aceste confesiuni temerare par să irumpă dintr-un preaplin saturat atît de strălucirea, cît și de neputința limbajului : acesta ori maschează, ori lasă să-i scape Ființa.

Cum scriam și altădată *(Ibid.*, p. 139), „Ilie Măduța e un poet al jubilației melancolice în fața spectacolului inepuizabil al Firii ; captiv în fluxul vital, el e un prizonier lucid care-și cunoaște și, mai mult, cunoaște destinul lucrurior care-l fascinează. De aceea, bucuriile lui sunt amare : atingînd limita extazului naturist, sufletul său e respins, îndărăt, de cunoașterea resorturilor adînci ce guvernează splendorile înseși ale Naturii".

Și totuși, voi cita drept încheiere, poemul „Albina", — o poezie tipică pentru curajul simplității — în care extazul pare a fi proclamat nu ca un simplu moment din dialectica vieții, ci ca însăși substanța ei cantabilă ; în care lucrarea unei simple vietăți minuscule măsoară parcă, în unități de activitate omenească, dimensiunea cea mai adîncă a macrocosmosului : *Albina dulce-mpăroșată-n raze / la mierea nopții osîndită, zilnic / ar vrea să sugă lumea. Vîntul cîntă / din foc albastru. Iar albina sapă. / În urma ei cad sori pe triste pajiști. / La care vad de lună verde încă / mai zăbovim — azi nu cunoaștem. Sapă / albina, sapă chiar și-n cornul rece / al Andromedei. Noi trăim în miere...*

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY

Despre poezia lui Nichita Stănescu

Fie că vrem, fie că nu vrem, fie că ne dăm seama sau nu, — evenimentele concrete ale vieții someză și precipită curgerea uniform-implacabilă a timpului social. Apar, astfel, adevărate praguri ale Istoriei, prin nimic enunțate, dar cu atît mai abrupte. Iată : — moartea lui Nichita Stănescu — pe care nimeni n-o bănuia atît de aproape — rostogolește dintr-odată opera sa poetică, o înfășoară în pelicula străveziu-tragică a propriului ei timp, conferindu-i parcă brusc un caracter de astru inconfundabil, înscris — acum — pe o orbită definibilă, confirmîndu-se pe sine și, în felul acesta, limitîndu-se, somîndu-ne cu propriu-i miez incandescent.

Limbaj ca lume, pe de o parte, și lume — în sens de univers al experienței — ca limbaj, poezia stănesciană reprezintă, în același timp, o „revoluție poetică" în sfera discursului, și o nouă viziune — verbalizată — asupra realului. În rîndurile ce urmează, voi încerca să disting notele caracteristice ale raportului special care se instituie odată cu acest lirism ; întîi — între discursul poetic și cel filosofic ; apoi, între discursul liric și structurile realului.

I. „Discursul mixt"

Acum cîțiva ani, scriam pe marginea „Elegiei întîia", una dintre cele mai reflexive producții lirice ale lui Nichita Stănescu : „Descrierea fenomenologică a acelui misterios *El*, care constituie subiectul poeziei, e vădit truculentă, imitînd un discurs «spinozist» procedînd *more geometrico*, dar în fond golit de orice substanță a comunicării conceptuale «filozofice» ; ceea ce se comunică e doar voluptatea rostirii, simulacrul mîntuit al discursului. În felul acesta «Elegia întîia»

este, ea însăși, nu numai un poem *despre* increat, ci chiar un exemplu de increat, în sensul unei substanțe (mai bine zis, forme) verbale în care zac, latente și de-a valma, propriile-i sensuri, refuzîndu-se — printr-un reflex ca de amoebă — oricărei atingeri posesive și actualizatoare : tot ce le-ar atinge, le-ar și limita, orice limitare ar fi o determinare trunchiată, ar ucide în germen o posibilitate de a fi". (*Lectura poeziei*, 1980, pp. 197—198). Păstrînd, ca valabilă, ideea de bază a acestor rînduri — aceea că, în realizările sale majore, poezia lui Nichita Stănescu este sora anamorfică a unui discurs filozofic — mă văd obligat, astăzi, să fac unele precizări de nuanță, care, pe de o parte, infirmă orice înrudire cu filozofia lui Spinoza, sugerînd o cu totul altă alăturare de spirite.

Acest preambul mi-a fost dictat de o descoperire cu totul frapantă, una din acele revelații de lectură, care propun o nouă interpretare a originalității: nu atît ca fruct ireductibil și fără părinți, ca dat hors-série inexplicabil, cît mai ales ca semn al unor linii de ruptură, care propun o nouă serie explicativă. Cine nu posedă în auzul său poetic sunetul aparte, de neconfundat al „Elegiei întîia" ? Începutul acestui poem extraordinar sună așa: *El începe cu sine și sfîrșește / cu sine. / Nu-l vestește nici o aură, nu-l / urmează nici o coadă de cometă. // Din el nu străbate-n afară / nimic ; de aceea nu are chip / și nici formă. /.../ El este înlăuntrul — desăvîrșit, / și, / deși fără margini e profund / limitat. / Dar de văzut nu se vede. /.../ Nu are nici măcar prezent, / deși e greu de închipuit / cum anume nu-l are. // El este înlăuntrul desăvîrșit, / interiorul punctului, mai înghesuit / în sine decît însuși punctul. /.../ Aici dorm eu, înconjurat de el. / Totul e inversul tòtului. / Dar nu i se opune, și / cu atît mai puțin îl neagă. / Spune Nu doar acela / care-l știe pe Da. / Însă el, care știe totul, / la Nu și la Da are foile rupte.* / („Alfa", 1967, pp. 89—91).

Iar o pagină din *Logica artei sau experiența estetică* („Afectivitate ontologică și substanță estetică") de Stéphane Lupasco sună așa : „El nu este nici afirmație, nici negație — afirmă sau neagă ceva prin el însuși ? —, nici omogen, și nici eterogen, nici cauză, nici efect în el însuși, deși li se asociază ; el nu informează despre nimic, nici măcar despre el însuși, decît prin însăși această asociație bizară și inexplicabilă.

El este un punct și atîta tot.

(...)

El nu devine el însuși ; el își impune prezența, sub mii de nuanțe, desigur, care sînt tot atîtea prezențe ce nu se succed — dacă ne uităm cu atenție —, ci se substituie unele pe altele ; căci datul afectiv este extratemporal, după cum este extraspațial ; nu creează el oare impresia, cînd sîntem sediul lui, că nu se mai sfîrșește și că nu se va sfîrși niciodată, și putem oare spune că este făcut din însăși materia corpului, sau a sufletului, sau a spiritului, sau din mai știu eu ce ?, din subiectul însuși, ba chiar din obiect (pentru că pare a veni din afară, din organele, din ideile mele, care sînt ca niște obiecte, sensibile sau inteligibile, în raport cu forul meu interior, cu gîndirea mea), deși el pătrunde aici și le scaldă, iar apoi, cînd le părăsește, le lasă parcă secătuite ?" (*Logica dinamică a contradictoriului*, 1982, p. 399).

Înainte de a continua, o precizare extrem de importantă : nu există nici o îndoială în privința independenței absolute a celor două texte ; personal, am convingerea deplină că poetul român n-a cunoscut opera gînditorului de origine română, și că, deci, nu poate fi vorba de nici un fel de influență, conștientă sau inconștientă.

Și totuși, asemănarea între cele două fragmente este prea izbitoare, ca să nu se impună oricărui cititor, și ca să nu-mi fi dictat — dincolo de un paralelism privind exclusiv aceste două micro-texte — o înrudire de substanță între gîndirea poetică a lui Nichita Stănescu și gîndirea filozofică a lui Stéphane Lupasco. Pentru că, după părerea mea, nu avem de-a face aici numai cu o similitudine a frazării, a structurii sintactice a discursurilor. Aceasta, ce-i drept, nu poate fi negată : ambele texte avansează prin propoziții eliptice de subiect ; mereu absent în poem, acest subiect apare destul de tîrziu în textul filozofic, și rămîne parcă total „îngropat" sub propriile sale atribute, exact cum în „Elegia întîia" e parcă obnubilat de atributele sale ; bineînțeles, subiectul textului filozofic („datul afectiv") nu poate fi extrapolat asupra textului poetic ; acesta din urmă, dedicat lui Dedal, „întemeietorul vestitului neam de artiști", ne invită să-i căutăm subiectul în sfera semantică a unor termeni ca „Demiurgul", „Cuvîntul", „poemul", „arta", „artistul" etc. ; pe de altă parte, această asemănare, vizibilă la nivel sintactic, se confirmă și prin structura însăși a discursurilor : dacă textul poetic, imagist-metaforizant în primul rînd, are totuși unele pasaje în care figura de stil cedează locul conceptului (un singur exemplu : *Totul este inversul totului. / Dar nu i se opune, și / cu*

atît mai puțin îl neagă), textul filozofic, preponderent conceptualizant, capătă, la rîndul său, spre final o expresie figurat-concretă. Avem, deci, de-a face cu o intersectare de discursuri specifice, metaforic și respectiv filozofic, chiar dacă fragmentele ilustrează în proporții inverse, și inegale, dozajul imagine/concept.

Dar adevărata înrudire a celor două texte vine de mai departe, de la nivelul mai adînc al viziunii despre lume și viață, care se naște odată cu expresia ei verbală, atît în poezie cît și în filozofie. Or, ceea ce aș vrea să dovedesc aici este tocmai consonanța uimitoare între gîndirea lui Stéphane Lupasco și lirica lui Nichita Stănescu.

În prefața la antologia românească de texte lupasciene, C. Noica scrie : „În mod normal gîndirea caută identitatea ; Lupasco spune că trebuie să caute contradicția. Gîndirea urmărește de-a dreptul ființa ; trebuie să surprindă peste tot devenirea. Gîndirea caută legea ca pace, fie și una a contrariilor ; Lupasco spune că trebuie să caute legea ca antagonism al contradictoriilor". Cui i se potrivește o asemenea caracterizare, dacă nu unei expresii poetice care s-a particularizat într-un poem ca, de pildă, „Cu ochii roșii căutînd o lege" care — mărturisesc — m-a frapat, ca un imposibil ecou : *Mergeam lovit și rănit, clătinîndu-mă / cu ochii roșii căutînd o lege. / Aluneca de sub mine vederea de piatră / a morților vitrege / Piatra sub mine se prelungea / spumoasă / Mă destrămam în țesătura unui păianjen / uriaș și strălucitor / Ah, n-aș fi vrut niciodată să am durerea / de-a fi întîmplător /.* (*Operele imperfecte*, 1979, p. 41).

Dacă una din cele trei *materii* ale lui Stéphane Lupasco — aceea în care tensiunea între identitate și eterogenitate se exprimă ca echilibru — își poate găsi un echivalent poetic, atunci ea ar putea fi, cred eu, această „stare" (cuvîntul e frecvent la Nichita Stănescu) pe care, încă din titlu, poetul o numește „medie", — dramatică punere în balanță, ca pe două talere, a condiției de om, de o parte, și a condiției de zeu, de alta, realizînd sublima tensiune material-spirituală pe care e chemat s-o confeseze orice poet : *Pietre fumegînde și cai rupți, / temple adolescente în ruină / din care zeul s-a smuls pe sine / lăsînd lungi fîșii de piele verzuie / și aerul acesta înecăcios / al faptului că sunt. // Haotică matriță în care-am fost bătut / împreună cu restul de sesterți / din amfora pe care el a uitat s-a mai ia cu sine. // Îmbătrînesc necheltuit și neschimbat pe nimic / între aceste ruine adolescente, / între*

coloanele care încă miros / a piatră proaspăt lustruită. / Citeodată mă mai uit lung / înspre focul din cer / unde s-a mistuit zeul. / Din fîșia de piele verzuie / mi-am făcut haine. / E singurul lucru din mine și de pe mine / care nu se rupe. / Ține și nu se rupe. (Ibidem, p. 48).

Nu s-ar putea, oare, citi într-un poem ca „Lecția despre cub" *(Ibidem,* p. 7) *Se ia o bucată de piatră, / se cioplește cu o daltă de sînge, / se lustruiește cu ochiul lui Homer, se răzuiește cu raze, / pînă cubul iese perfect. / După aceea se sărută de nenumărate ori cubul / cu gura ta, cu gura altora / și mai ales cu gura infantei. / După aceea se ia un ciocan / și brusc se sfărîmă un colț de-al cubului. / Toți, dar absolut toți zice-vor : / — Ce cub perfect ar fi fost acesta / de n-ar fi avut un colț sfărîmat ! /...* — nu atît refuzul geometrismului ca atare, al formelor închise, eleate — cunoscut încă de la volumul *Oul și sfera* — cît refuzul logicii identității, aceea care blochează orice dinamism al gîndirii în tautologia A=A, aceea pe care o refuză mai ales Lupasco ? Sau ce înseamnă, oare, poemul „Clepsidra" *(Operele imperfecte,* p. 12), a cărei a doua parte o formează exact primele 41 versuri, scrise acum invers, așa cum ai întoarce o nisiparniță pentru ca nisipul din recipientul plin să se scurgă, din nou, în cel gol, dacă nu sugestia binarității inverse a lucrurilor, a unui dualism antagonic, afirmația că orice fenomen se polarizează în actual și potențial, și că prezența ireductibil contradictorie a acestora se constituie, totuși, ca o nouă realitate, nu de tipul sintezei hegeliene împăciuitoare, ci al dualismului antagonist infinit ? „Un dinamism care tinde să reducă la omogen, în mare și în mic — spune același C. Noica, definindu-l în continuare pe filozof — și se opune, după el, unui dinamism care tinde să diversifice totul". Luat la întîmplare, acest „Cîntec liniștit" *(Ibidem,* p. 31) nu ilustrează, oare, tocmai, „încleștarea" lor, cu predominarea unuia ori altuia, ca și cu relativul lor (care), reprezintă materia lumii : *M-aș mai uita curat la frunza verde, / dar amintirile mă trag în jos / și mă înec în frunza verde, / de verdele trăit mă înec în frunza verde. // M-aș mai uita la piatra albă / lucindă, mirosind / a soare orbitor și a potcoavă / dar amintirile mă trag în jos / și mă înec în piatra albă, / și mă sufoc în aerul de piatră albă. // M-aș mai uita la animalul gingaș care mănîncă înfometat / pe animalul foarte gingaș / rănit mortal și de mîncat / dar amintirile mă trag în jos / și mă înec, mă înec în foamea animalului înfometat / și mă înec, mă înec în animalul de mîncare // Plouă / plouă cu*

mine / mă trag amintirile în jos / mă înec în ploaie / aidoma curcubeului frumos.

Dacă logica lui Stéphane Lupasco se bazează, ca logică a vieții, ca logică a energiei, pe principiul *terțiului inclus* (nu *exclus*, ca logica formală), atunci universul verbal al liricii lui Nichita Stănescu — în care contradictoriul este tot timpul cultivat, de la oximoronul simplu *(Foaie verde de albastru)* pînă la antinomiile decelate în „Elegia întîia" — este cel mai apropiat, datorită dinamismului său interior, de realitatea lumii așa cum ne-o propune autorul *Celor trei materii*. În nici un alt univers poetic de expresie românească nu asistăm la o mai marcată naștere de conflicte și atenuare de conflicte, la o mai exacerbată periodizare a momentelor de „criză", ca în lirica stănesciană. Toate separațiile pe care gîndirea tradițională, sclava categoriilor intelectului, ca și practica bunului simț, le-au postulat între lucruri și fenomene, sau între regiunile ontologice, sunt aici relativizate și transgresate, în numele unei energii unice transfinite : dacă n-ar fi decît granița între materie și spirit, care la poetul *Epicei magna* este mai mult un „pod nebun", decît opoziția, aparent inevitabilă, între subiect și obiect, care aici pare mai curînd o mirabilă conivență, un schimb reciproc de calități, inculcînd oricărui lucru o conștiință, și făcînd din orice conștiință un lucru ; dacă n-ar fi decît separația între formal și material, care aici e aproape anulată. Nici un alt univers poetic nu este străbătut, asemenea macro-cosmosului în viziunea lui Lupasco, de energii care se încheagă în sisteme ce nasc alte sisteme, de obiecte ce se prezintă simultan ca particule și antiparticule, ca aceste texte stănesciene, pline de termeni ce desemnează organe anatomice autonomizîndu-se subit ca mădulare ale unui corp cosmic, angajate toate într-o trecere a finitului spre infinit, într-o transfinitudine tipică pentru filozoful nostru. Nici un alt univers verbal nu pare, în coerența sa lăuntrică, pus în slujba unei viziuni dinamice contradictorii a lumii și lucrurilor cu o mai afirmată afinitate, decît lexicul însuși al lui Nichita Stănescu, în care agresivitatea tranzitivelor (e uimitor cîte „verbe ale cruzimii", de tipul *a sfîșia, a rupe, a sfîrteca, a strivi, a roade* etc. sunt reactive în lirismul stănescian !) e ținută în echilibru în formele retractile și narcisice ale verbului *a fi* (între care se răsfață gerunziul) sau cel reflexiv *(sine)*, acesta din urmă substantivizat cu predilecție, echilibrează, în aceeași cîntărire a realului, noroadele de lucruri obiective care agresează eul poetului. Pentru care alt

liric român din secolul nostru, dacă nu pentru autorul „Elegiilor", s-ar potrivi memorabila expresie a lui Stéphane Lupasco din *Energie și materie vie* — expresie demnă mai mult de un poet, decît de un filozof — conformă căreia cele două dinamisme ce constituie realul „sunt în agonie pînă la sfîrșitul lumii" ?

Citită în felul acesta, poezia lui Nichita Stănescu, și mai ales cele *„11 elegii"*, mi se par acum mult mai puțin truculente, ca altădată ; ele nu mai constituie, pentru mine, doar „ un simulacru mîntuit al discursului filozofic", „golit de orice substanță a comunicării conceptuale". Cît despre comparația, făcută cîndva, cu un discurs de tip spinozist procedînd *more geometrico*, mi se pare evident că ea trebuie total amendată. Profitînd de reverberația textelor lupasciene, acest discurs poetic, esențialmente metaforic, mi se pare astăzi mult mai aproape de ceea ce reprezintă, în secolul nostru, specificul unui discurs filozofic prin excelență. Și aceasta, nu pentru că poezia s-ar fi apropiat de filozofie, ci pentru că filozofia — cel puțin în tentativele sale de explicare globală a realului, ca să nu vorbesc de viziunile metafizice, — recurge, din ce în ce mai mult, la mijloacele verbale ale discursului poetic. S-ar părea că divorțul iremediabil dintre aceste două discipline rămîne operant numai atîta timp cît gîndirea filozofică se cantonează exclusiv în categoriile intelectului, în cadrele rigide ale logicii formale, în exercițiul arid al conceptelor; și că, dimpotrivă, îndată ce meditația asupra rosturilor existenței, îndată ce căutarea de înțelesuri ale lumii se încrede în intuiție sau în rațiune, adică îndată ce spiritul intră senin și viguros în zonele unei *infra-* sau *supra*-logici, inventîndu-și o dialectică mai elastică, pe măsura însăși a realului, intersectarea celor două discursuri devine o practică frecventă în cultura modernă.

Se confirmă astfel, cel puțin pentru poetul nostru, teza pe care Heidegger o teoretizează, în multiple scrieri din a doua perioadă a activității sale, și pe care o practică el însuși în scrierea *Experiența gîndirii :* aceea că experiența unică a rostirii esențiale *(Sagen)* se manifestă fără predilecție pentru una sau alta, în două forme ale sale — poeticul și meditativul, *Sagen* și *Darken*. „Discurs mixt" ? Cred că nu mai încape nici o îndoială că, dacă își au originea în aceeași rădăcină a limbii, care este „casa Ființei", poeții și gînditorii interferează, nu numai o singură dată, în discursul lor; rezultatul acestor interferențe este un nou ton de lirism, care stă-

pînește parțial poezia modernă : și care, pe de altă parte, recuperează — la fel ca și meditația filozofică a lui Heidegger — un tip de discurs ilustrat, cu secole înainte, de gînditorii presocratici.

Abia schițată aici, urmînd — poate — să ofere teren unor investigații mult mai aplicate, apropierea spirituală pe care o evidențiază rîndurile de mai sus vine să întărească imaginea unor afinități de gîndire și viziune, care jalonează cîmpul valorilor. În cazul de față, o mare conștiință poetică și o mare conștiință filozofică au putut să se întîlnească, fără a ști nimic una despre cealaltă, consemnînd astfel una din acele consonanțe ce apar, din cînd în cînd, în diacronica culturii, dacă nu confirmînd — și de ce nu ? — chiar realitatea unor matrice stilistice : un triumf al spiritului și sensibilității românești.

II. Deconstruirea realului

Pînă nu demult, nu avusesem deloc impresia că opera poetică a lui Nichita Stănescu se va încheia ; dimpotrivă : mi se părea că ea continuă să se nască, mereu fidelă sieși, confirmîndu-se, în pofida feluritelor și, adesea inegalelor sale ipostaze. Acum, iată, am această impresie, deopotrivă derutantă și odihnitoare · că inimitabila-i creație s-a desprins de propria sa matrice, că a devenit în totalitatea ei o creatură independentă care, cu ombilicul tăiat, ca orice ființă vie, își începe aventura duratei în veșnicia limbii românești, mic univers impalpabil lansîndu-se într-o muzicală, chiar dacă disproporționată, rivalitate cu universul cel mare. De aici, firește, și o impresie suplimentară : aceea că, acum, e cu putință o caracterizare de ansamblu a ei, se poate avansa spre stabilirea unor trăsături definitorii care nu mai pot fi modificate dinlăuntru, ci numai din afara ei, grație diverselor lecturi pe care le va prilejui. Cu sentimentul relativului pe care-l implică orice asemenea lectură, schițez în aceste cîteva rînduri o privire panoramică asupra celei mai interesante opere poetice românești din ultimele două decenii.

Într-o lucrare în care afirmă, printre altele, că „poeticul ține de deconstrucție" *(Discours, figure,* 1974) Jean-Francois Lyotard arată că, în acest proces de deconstruire a realității, operează îndeosebi condensarea selectivă care stă la baza alcătuirii himerei : adunînd laolaltă fragmente prelevate pe

figuri diferite, se ajunge la construirea unui obiect ireal. „Fiecare din aceste fragmente rămîne recognoscibil în sine, capul de leu, coada de șarpe... Figura-imagine care va rezulta din ele nu-ți îngăduie să-i găsești vreo analogie în realitate, ea deconstruiește «le bon objet» ; dar ea poate să nu împiedece asupra formei corecte, iar spațiul în care este reprezentată himera rămîne un spațiu scenic clasic. Condensarea poate să atace alte ranguri ale figurii : dacă deconstruiește figura-formă, va suferi ordinea corectă dorită în aranjarea obiectelor puse în scenă ; acesta este, cred, cazul supra-impresiunii în fotografie, în cinema. La limită, spațiul reprezentativ (euclidian) însuși poate să fie violentat : curburi, anamorfoze. În toate cazurile, prezența figuralului se marchează negativ prin dezordine. Or, nu există un tip de dezordine privilegiată. Nu se poate susține că deconstrucția unui spațiu de reprezentare figurativă este mai puțin provocantă decît aceea a «formelor corecte» abstracte. Forța critică a operei ține mai mult de natura abaterii *(écart)* de care profită decît de nivelele (aici de figurile) asupra cărora își răsfrînge efectele acestei abateri" (p. 324).

Nimeni nu mai poate să conteste astăzi imensa „forță critică" pe care operă lui Nichita Stănescu a manifestat-o la adresa lirismului nostru, care o preceda și o învăluia din toate părțile, treptat mai puternică, de-a lungul volumelor care o compun. Dacă acum douăzeci de ani, în *O viziune a sentimentelor*, această distanțare față de înaintași și contemporani era doar latentă, ea s-a actualizat pe parcurs, cu o elegantă virulență, aș zice, pe măsură ce se desfășura de la *11 elegii* spre *Epica magna*, *Operele imperfecte* și *Noduri și semne*. Am zis „cu o *elegantă* virulență", pentru că lirica lui Nichita Stănescu n-a conținut niciodată accente pamfletare față de diverse tipuri de poezie care constituie peisajul nostru literar ; chiar „artele sale poetice" — nu puține la număr — urmăresc doar auto-definirea demersului propriu, nu contestarea experiențelor poetice străine.

În schimb, ea conține — mai mult ca oricare alta — trăsătura fundamentală a deconstruirii realului înconjurător. „C'est la déconstruction, l'écart, la critique, qui fait la dimension poétique de la figure. Ce que le surréalisme avait compris...", scrie același Lyotard (p. 325). Fără a fi practicat vreodată, în mod programatic, suprarealismul, Nichita Stănescu a beneficiat, ca toți poeții moderni, de descătușarea figurală pe care această școală de poetică a adus-o în lirica europeană : a

beneficiat în direcția unei reconfigurări a realului, prin constituirea — la nivel verbal — a unei *supra-realități* pline de surprize, replică contradictorie, mereu bogată în revelații, uneori de-a dreptul fabuloase, pe care arta o dă lumii reale. Într-un univers clădit pe opoziția ireductibilă materie-spirit, fiecare din acestea avînd un nivel de existență specific ; pe acceptarea multiseculară a unor forme armonice de reprezentare, cărora geometrismul euclidian le-a fost și le-a rămas un abecedar de clasicitate ; pe dialectica idealismului și empirismului, care fundamentează orice proces al cunoașterii ; pe practica diferențiată a unor multiple sisteme de semne, între care limba se arată a fi cel mai complex și mai definitoriu pentru om ; pe felurite dublete categoriale, la nivelul gîndirii, pe cît de irezolvabile, pe atît de generoase în consecințe, între care substanță/structură, subiect/obiect, Ființă/devenire etc., sigilează în mod special sfera meditației contemporane ; — demersul liric al lui Nichita Stănescu atacă, cu mijloace tipice ale poeticului, fiecare din aceste regiuni ontice, iar efectele acestui asediu sistematic pot fi identificate, pe rînd, la nivelele consecutive ale lumii umane. Bineînțeles, terenul predilect, unde toate acestea sunt imediat și necesar reperabile, este stratul limbajului, adică limba și vorbirea. Ar fi fastidios să enumăr, aici și acum, toate elementele unui „tabel rezonabil al nebuniilor poetice", întocmit de scoțianul H.G. Widdowson, în care figurează toate procedeele utilizate în poezie, atît ale limbii cît ale vorbirii, atît în relațiile extratextuale, cît și intratextuale, la nivel fonologic, sintactic și sematic ; este destul să spun că, dintre cele aproximativ 30 de „derogații" prin care se realizează deconstrucția poetică, nici unul nu lipsește din opera poetică a lui Nichita Stănescu !

O atare „cutremurare" cvasi-totală a limbajului poetic, care conține implicit amintita „critică" a rostirii poetice tradiționale, se deschide spre viitor — la nivelul poeticei conștiente — prin formula sugestivă, de o falsă negativitate, a *necuvintelor*. Dar, pînă a se concretiza ca atare, ea s-a făcut simțită înainte chiar de apariția volumului omonim (*Necuvintele*, 1969) sub forma unor parțiale deconstrucții ale realului. Iată cîteva din ele, prezentate extrem de succint :

— ștergerea opoziției materie/spirit (identificarea sensibilului cu inteligibilul : *un aer mai curat care e gîndul* ; anularea prăpastiei între regnuri : *omoplatul se face pală subțire de helicopter / ce se-nvîrte, se-nvîrte...* ; dintre divin și obiectual : *văd zeii de fildeș /îi iau de mînă și / îi înșurubez rizînd*

în lună / ca pe niște mînere sculptate ; egalitatea logos/haos primordial : *cuvintele /.../ repetau, într-un vîrtej aproape văzut, structura materiei de la început ;* abolirea greutății fizice : *adolescenții /.../ au și deprins să meargă pe valuri, în picioare ;* abstractul devenit concret : în „Ideea cu gură", stările sufletești participînd la structurile materiale fixe : în „Raid în interiorul pietrelor") ;

— preferința pentru formele vii, încorporate organic, în defavorul formelor abstracte, în volumul ce tematizează, din titlu, această opțiune, *Oul și Sfera ;*

— înclinarea pasionată spre adevărurile empiriei, în disprețul intuitiv al cunoașterii teoretice raționale, în volumul care sugerează din titlu această simpatie, *Laus Ptolemaei ;*

— refutarea perfecțiunii, ca o formă a morții, ca un refuz al prodigioasei deveniri, în volumul care tematizează din titlu această atitudine, *Operele imperfecte ;*

— păstrarea în virtual, în sfiala de a actualiza potențele, prin exploatarea discretă a mitului Increatului, prin recursul la ceea ce precede originea însăși (de ex. poezia „Miza pe nenăscuți") ;

— trecerea treptată de la un univers concret al potențialității și devenirii, la epura lui aproape grafică, la diagrama relațională a intra-mundanului, la înlocuirea progresivă a substanței cu structura, a subiectului cu obiectul, tematizată din titlu în *Noduri și semne ;*

— în fine, cea mai complexă deconstrucție este operată — cum am spus — în sinul sistemului de semne care este limbajul, adică în structurile însești prin intermediul cărora se operează orice deconstrucție a realului pentru un poet. Încă din *O viziune a sentimentelor,* poetul a tulburat apele calme ale expresiei poetice consacrate, prin introducerea unor turnûri cu totul șocante : *Din punctul de vedere al copacilor /.../ Din punctul de vedere al pietrelor /.../ Din punctul de vedere al aerului...,* intona el, încă din 1964 ! A propune asemenea „puncte de vedere" înseamnă totodată a înzestra materia, vie sau moartă, cu un comportament uman ; sau, mai exact, a inculca imaginației omenești orizonturi care depășesc antropologicul. Cum se manifestă această imaginație tulburătoare de perspective în zonele pur verbale ? Mai întîi prin autarhia cuvîntului (condensarea termenilor anatomici, de pildă) ; prin absolutizarea semnului pur diferențial, a literei însești (obsesia poetului o constituie semnul grafic A), atom figural al limbajului scris ; prin tranzitivizarea unor verbe în-

tranzitive *(Las locului această-nfățișare/și o adorm, și o înghet...)*; prin specularea neobosită asupra virtuților — aș zice : muzical-ontologice — ale verbului *a fi* (gerunziul fiind preferat) sau asupra valorilor abisal-psihologice ale pronumelui personal de întărire ; prin complacerea, poate excesivă, în ceea ce s-ar putea numi „mitologia crudă" (dacă „mitologia albă" constă, după unii gînditori, în practica metaforei uzate, șterse de timp, aproape moarte, în orice caz „îngropate" sub concept ; cea „crudă" va consta, dimpotrivă, în uzul și abuzul de tropi deosebit de proaspeți, în exorcizarea și izgonirea totală a conceptului ; de unde, rezultă, firește, o polisemie acută, o diseminare a sensului ,vizibilă mai ales în volumul *11 elegii*) ; în fine, această „mitologie crudă" poartă, aici, numele aparte de *necuvinte*, vocabulă-pivot a poeticii stănesciene. Ce trebuie să înțelegem prin această noțiune ?

După părerea mea, *necuvintele* sînt galaxii verbale (lingvistic vorbind, enunțuri) de o mai mare sau mai mică întindere textuală, care — fie prin aglomerare de termeni, prin condensare de imagini, prin „punere în scenă a unei *situații poetice*, fie prin perifrază sau prin catachreză — sunt menite să disloce complet un concept, sau chiar un termen propriu banal, o noțiune bine definită, considerată a fi sau anti-poetică, sau numai neutră, pentru a ne oferi în schimb un întreg univers verbal, un vîrtej de vocabule, în stare de a i se substitui : pasaj decis de la o poetică a cuvîntului izolat, la o poetică a enunțului. Astfel, cînd poetul zice : *cade /.../ neauzit/ sunetul abia înnegrit...*, această expresie e un substitut pentru termenul „tăcerea" ; cînd declară scurt : *frenezia verde de-a fi iarbă...*, avem de-a face cu o pseudo-definiție în care apare inclusiv termenul de definit ; cînd dezvoltă : *Așa cum flutură totul în iarbă afară de verde / care-i același, cînd totu-i moriște / de zi-noapte, de zi-noapte, de zi/ de noapte venită, învinsă.../ Pînă la urmă rămîne „a fi"/ care-i alb, care are țivula ninsă...*, această uriașă reprezentare — jucînd pe heracliteismul fenomenal (trecerea zi/noapte) și pe eleatismul esențial (rezistența în timp a osului) — semnifică, pur și simplu, durata, refuzul morții și al descompunerii, citite într-o anumită structură anatomică ; la fel, *somnul cu fierăstraie-n el* este o imagine pentru noțiunea de „coșmar" ; după cum reprezentarea acelui „creier cu mîini", pe care le aruncă pînă la stele, nu-i decît tabloul hipertrofic al izolării umane, al singuraticului dornic de contacte ; — ei bine, cînd poetul scrie toate acestea, el formează nebuloasele verbale care constituie

necuvintele, univers în expansiune de o mare forță, mit propriu — de o incontestabilă modernitate — al poeziei lui Nichita Stănescu. Pentru cei deprinși cu lectura poeziei de azi, nu mai este deloc surprinzător faptul că toate aceste procedee, care — observate în mecanismele lor — acuză o pronunțată negativitate, nu sunt, pînă la urmă, în procesul de constituire a lirismului modern, decît un ecumenic și categoric da spus existenței și devenirii, afirmarea unei puternice jubilații existențiale.

Într-o poezie intitulată „Arbor invers", Nichita Stănescu celebrează tocmai această îndeletnicire specifică a sa — și a tuturor poeților — de a deconstrui realul, pentru a ne oferi propria lor viziune asupra lumii. Iată strofa finală : *Arbor imens am rămas, rupt din sfera / cu sfera aceasta aidoma, geamănă... / Și totul îmi pare știut, dar nimica / din ce știu cu ce este nu se aseamănă.* Splendidă mărturisire a Poetului năpădit și străluminat de Poetica sa, în care se află toate elementele definirii lor : replica răsturnată pe care orice Operă autentică o dă Realului, înstrăinarea Artistului de sfera lumii într-o altă sferă înrudită, a Poeziei ; sentimentul de familiaritate ancestrală și metafizică, dar și de încîntată perplexitate în fața unui paralelism pe care el însuși îl provoacă, dar nu-l stăpînește niciodată complet.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITARĂ

Alfabet profan și metaforă erudită

Primele volume de versuri ale Gretei Tartler sunt, rînd pe rînd, obsedate de miracol *(Apa vie,* Eminescu, 1970), de muzică *(Chorale,* Cartea Românească, 1974), de mișcare *(Hore,* Cartea Românească, 1977), tot atîtea elemente care vor constitui, mai tîrziu, un univers poetic personal, dominat de o puternică și rafinată patimă a culturii. Aceste volume anunță, dar încă foarte puțin, ceea ce poeta avea să devină, începînd cu *Astronomia ierbii* (Cartea Românească, 1981) : capabilă de a accepta extazul și de a citi realul la modul transfigurat, pornind de la modificarea persoanei proprii în cadrul unui tipar consacrat *(Din amintire și din așteptare / măsura-ntreabă unde să se ducă ;* sau : *Descalț sandala trupului și talpa / strălucitoare cîntă cu falange / subțiri ca o tulpină de potir, / Și dincolo-i măsură, fără șir ;* sau : *dedesubt simțeam piciorul /luminat ca o cicoare ;* sau : *Vestmîntul acesta ce-n mine îl port / o s-acopere lumea cu flori de colind) ;* fascinată de înălțare și zbor *(E un timp cînd le cresc și furnicilor aripi / ca să nu treacă pragul pe jos...),* muzicalizînd treptat lucrurile, și înscriind acest procedeu ca un principiu de sublimare a lumii *(Eu simt că lumea lasă un deget pe vioară / și nu se mai întoarce din cîntec înapoi)* ; descoperind un spațiu împrejmuitor saturat de magie („O arșiță"), supus egidei unor forme perene, în speță — cercului („Despre urcuș", „Chorale XI") ; dar mai ales sigură că trăiește într-o lume de corespondențe adînci, de simboluri care, toate, converg spre antropologic : *Nu voi zdrobi nici capul șarpelui, nici floarea — / din toate mă privește chipul meu* („Sau pasăre").

Treptat, unele elemente ale viitorului univers poetic se indică mai pregnant, de la un volum la altul. Figura cercului, de pildă, stăpînește autoritar *Hore,* carte gîndită „ideologic", desenată sub forma unei progresive avansări, prin cercuri con-

centrice, numite „inele", spre inima unei ideale Columne : călătorie întru spirit, pelerinaj inițiatic spre un sîmbure de mister niciodată atins și redus : *Urcăm în căutarea acelui miez nescris / și el plutește-afară în alte lumi de lună* („Inelul VI", 3) ; prilej de purificare interioară *(mă leganam sub flori, priveam un glas de mierlă / alunecîndu-mi clar în trup, ca într-un blid / căruia roua-i curăța lăuntrul / și astfel e curat pe dinafară...*, „Inelul I", 1) ; revelație a unei structuri mitic-magice a realului: *ce-i răsucirea-n inimă a viței / printr-un nisip fierbinte și prin teama / că s-ar putea preface iar în suliți / la pieptul celui care nu plătește vama ?* („Inelul II", 2) ; dar și dezvăluire uluitoare a pluralității lumilor *(Nu trece nici o faptă rea. Văzduhul / sonoră sită, lumile își ține...* „Inelul II", 5), din care, mai tîrziu, se va desprinde certitudinea fundamentală a poetei, viziunea duală a cosmosului ; obsesie, deopotrivă, a originilor și a unui mister primordial, ale căror urme încă persistă : *De nu mă mai întorc, de nu e cale / decît în sus, pe unde se coboară / spre mine vestea celor dinainte / ce-aprind rotindu-mi capătul de scară : / sînt totuși urme-ntipărite-n piatră !* („Inelul IV", 3). În același timp, ocazie de a rosti un fel de nostalgie a făpturii individuale după ceea ce ar putea să fie, eventual, Ființa, — secvență splendidă, în tradiționalul ritm eminescian de „Mortua est", asumat și apoi transgresat, prin decantare lirică a ideii : *Sprijin mi-e ființa la ceea ce sprijin nu are — / ierburi se urcă pe gîndul cu-o singură floare, / leagănă lumea viejuri de aur prin mine, / duc o povară cu stropi de-nsetate albine /.../ Care e drumul prin zid, peste zidul de ape ? / tot ce-i departe prin el se arată aproape ; poate hotar, însă leagă ce n-are hotare — / sprijin făpturii mi-e ceea ce sprijin nu are.* („Inelul IV", 9) ; în fine, înclinare spre versul gnomic, picurînd înțelepciune, cu tăietură verbală indimenticabilă.

Astronomia ierbii marchează apariția unei noue : explozie subită a unui focar de lumină și vrajă, care — îndată după șoc — ți se pare a fi existat dintotdeauna pe firmamentul nostru poetic, ca un reper absolut necesar și firesc. Carte cu marcate amprente de lirism blagian, acest volum consacră nu mai puțin un întreg univers poetic, împreună cu metoda — implicită — aptă de a-l construi. Mai întîi, la nivelul material al limbii, Grete Tartler descalecă din înălțimile lexicului nobil, de pînă acum, așa cum totodată iese din chingile — pe care, totuși, le stăpînea cu grație — ale prozodiei tradiționale, pentru a ne propune o lume obișnuită, de fiecare zi, dedesubtul

căreia eul liric descifrează o altă zonă, misterios-legendară, a realității : un orizont al actualului imediat, al autobiograficului sumar, al banalității contemporane, în care lucrurile se aprind pe neașteptate, ca atinse de o baghetă magică, de propriul foc interior ; totul rezolvat într-un plan al maximei economii verbale. Apoi, la alt nivel, cel de *Weltbild* sau de *Weltanschauung*, poeta își structurează acum un cosmos al ei, format nu chiar din mai multe lumi intricate (cum promitea volumul *Hore*), ci din două lumi suprapuse ; mai bine zis, din două lumi corespondente, paralele, dintre care una este cifrul profan al celeilalte : suprafață foind de semne mirifice, fascinante, atrăgătoare sau repulsive, grațioase sau numai expresive, modelatoare sau de-a dreptul tiranice, dar oricum grăitoare despre ceea ce se află sub ele, revelatoare ale unui al doilea tărîm, ascuns, irigat cîndva de sevele sacrului, care — bine-înțeles — îl intersectează pe cel real ; — viziune de cărturar care citește lumea ca pe un palimpsest.

O propensiune semiotic-gramaticală împinge eul poetic al Gretei Tartler să citească peste tot diverse *semne*, adevărate hieroglife, decolorate de acizii evilor, „arhaice scrieri" care ni se îmbie tacit. Și, cum orice semn presupune, într-o altă zariște, un referent, pe care-l desemnează, — realul se dezvăluie a fi dublu. Dualitate de nivel, dualitate de substanță, această realitate indenegabilă se manifestă, pentru ochiul poetic, pretutindeni, de la antropologic la vegetal. „În grădina cu sigilii" evidențiază această situație a realului, etalînd totodată — în poetica-i implicită — metoda, fină și profundă, de lectură a datelor, pe care o profesează autoarea : *Fețele noastre au semne ciudate, / ca niște marmuri, ca niște agate.* Dar acest dublet corporal/mineral nu îi este de ajuns unui ochi interior lacom de dualități și opoziții ; de aceea, versurile următoare vor accentua aceste contraste : *Fluturi cu crisalida-n pămînt / rumegînd rădăcinile otrăvitoare / petale livide, cu zîmbet arzînd / ca laptele corosiv dintr-o floare.* E ușor de observat cum, odată descoperită scindarea lăuntrică a realului, falia schizoidală, — tendința contrară, de unificare, operează prompt, sub forma unor combinații de integrare compensatoare, pentru a reface o unitate amenințată, alăturînd termeni și acțiuni disparate : fluturi care rod rădăcinile, suris care arde, lapte al florii care are proprietăți acide etc. — tot atîtea metafore prin care Unul se apără de propria-i pluralitate. Acest spectacol secret al Naturii e mutat, apoi, pe scena umană, citit ca raport social : *Vei zice, rotindu-te printre poeți, /*

că seamănă cu mătrăgunele, ca în vraja / cu prefaceri în somn, cu otrăvuri lente... Abia acum, după ce a fost trasă perdeaua ce atîrna peste „laboratorul alchimic" al meşterilor cuvîntului (a se reţine comparaţia poetului cu mătrăguna, „otrăvurile lente" indicînd admirabil efectul întîrziat, total mascat, insidios, al lirismului asupra sensibilităţii celui ce citeşte !), se ajunge la registrul preferat al Gretei Tartler, la zona scrierii, la planul semnelor alfabetice : *O scriere neînţeleasă aşterne / legea pe trecătoarele pergamente*, zice poeta. Dintr-odată, în acest orizont al omului de bibliotecă, o imensă *carte a Naturii* se deschide vrăjită (un poem e intitulat chiar „Liber mundi"), o vastă gramatică se face simţită vizual (alt poem se numeşte „Gramatica focului"), universul palpită la modul semiotic. Universală, această „gramatică" permite integrarea firească a cuplului erotic în suita hieroglifelor sale ; singura dificultate este, aici, şi acum, a îndrăgostitului, care trebuie să-şi afle perechea ideală, — motiv liric care asigură textului, din care citez acest final superb : *O, da, în grădinile pline / de semne e greu să găseşti / hieroglifa potrivită cu tine, / se şterge cuvîntul, se şterge şi trupul / ce-ai vrea să-l alături în cîte o frază, / zadarnic trudeşti cu arhaice scrieri / lîngă cel care, iată, se-ndepărtează*. Precum se vede, scriind un poem despre scrierea ezoteric-fastuoasă care este realul însuşi, poeta se scrie pe sine însăşi, ca hieroglifă care-şi caută semenul, în uriaşul alfabet profan al lumii. Am desfoliat acest poem, al cărui sunet e, totuşi, puţin blagian, numai pentru că el îmi permite, în mod exemplar, intrarea în „observatorul" de unde autoarea contemplă „astronomia ierbii" : loc privilegiat, de rafinată formaţie culturală, orizont în care se divulgă încheieturile secrete ale cosmosului, transpuse ca semne pe care ochiul poetic, eminamente iniţiator, le citeşte pentru ceilalţi oameni.

Cu acest scalpel al vederii lăuntrice, care secţionează impecabil orice dat al realului, poeta va profesa, cu voluptate, o adevărată alchimie a sciziunii, recoltînd nebănuite simboluri, relevînd mirabile corespondenţe. *Mai mult luminează o carte închisă...* exclamă ea, pradă unei savante şi reci bucurii ezoterice. *Te-ai întîlnit cu Sinele, sinilie pată / în miezul brînduşei !...* se miră ea, în preajma unui mare eveniment sufletesc. *Înveţi să cunoşti originea pietrei în tine !...* constată ea, ca o elevă sîrguincioasă. Dar eleva se arată a fi dotată suprafiresc, întrucît „vede" la fiecare pas, în orice gest şi fapt banal, un substrat mitic echivalent, acela care le injectează adevărata lor semnificaţie : *Pe-aceste străduţe obscure, cu mirosuri bolbo-*

rosind / (ratio, intellectus), de cîte ori m-am oprit să dau sfaturi ! / Precum Sfinxul, zîmbește Fratele Purității. / Vine prietena care-și tăiase / sînul drept, să tragă mai bine cu arcul : / pot să-i spun dacă fiara o mai așteaptă ? / Vine un sofist încărcat de safire : / ochii mi se încețoșează și nimic nu răspund. / Profesori prăfuiți mă întreabă / cînd pică mana. Cutia de scrisori / s-a umplut de cuneiforme. Rugina polenului / îmi iese prin pori, atrasă de aer. / Tinerețe, strig, ocolind o băltoacă, / mlaștină pentru cei neinițiați în misterii ! / Reclamele strălucesc. Torța din mîna mea dreaptă / e chiar mîna mea dreaptă („23 Noiembrie"). E clar : eleva aceasta deja doctă acuma, mai este și fanatică — ea e fascinată în continuare de alfabetul lucrurilor, ea nu se poate lipsi de drogul intelectual al literelor : *„Celui care mă învață o literă / îi sînt rob". / Neîntrerupta învățătură de a culege / frunzele de pe corpuri astrale. / Neîntrerupta învățătură de a pluti peste gene, /uliu pîndind nemișcat, / lovind prin ecou / galbena galbă a dealului unde timpul / ca o viperă atacă un ou...* („Flacără mai înaltă"). Cucerită de jocul cunoașterii, ea propune fiecărui cititor al ei : *Vrei să însemni ideile, ființele / cu aceste petale ca niște litere ?* („Algebra poetică").

Adevărul este că, ajunsă aici, aventura cunoașterii nu mai rămîne pură : orice cunoaștere mitică implică magicul, iar magia înseamnă forță concretă, exercițiu al puterii. Ispita unei magii, prin care ca printr-o poartă miraculosul mitic să invadeze lumea noastră anostă, bîntuie eul moral al oricărui poet. Pornind de la simpla aliterație *zmeură/zmeu*, atentă la sunete, la similitudinile fonice care operează magic, Grete Tartler visează o spărtură de basm în peretele cenușiu al lumii noastre, și își plînge singură de milă, pentru că așa ceva nu e cu putință efectiv :*Pletele retezate, unghiile tăiate, / să nu le-aruncî în prăpastie : / ca să nu sece zmeura, să nu mănînce / gărgărițele, orzul de lapte / Ce-i pasă gîndului meu de sîngele zmeurei ? / De ce culege plin de respect / firele aureolei tăiate, / și le îngroapă. le ascunde? / Ar trebui să lăsăm, măcar o dată, duhul să năvălească. / Unghii de opal să presare / otrăvita sare lunară, oriunde, / Măcar o dată, șuierul vasiliscului... Biată / nădejde că vom gusta din sîngele zmeilor !* („Sîngele zmeurei"). Imposibilă în ordinea materiei, năvala duhului de basm ține, firesc, de ordinea poemului care, astfel, oscilează între rezultat al unui proces alchimic, de o parte, și urmă însîngerată a unei vînători, de alta, ca în „Pumnalul în puful gutuii".

Tipică pentru „disciplina inspirației" la Grete Tartler mi se pare a fi *metafora erudită*, pecete gravă și fermecătoare totodată, a unei certe *poezii a faptului de cultură*. Există multe versuri în care această figură strălucește aparte ; dar voi indica numai acele poeme care, de la început la sfîrșit, sînt un singur asemenea imens trop. Iată, de pildă, „Hieroglife", poem inspirat din cea mai dramatică realitate a zilelor noastre : *O zi egipteană. / Copilul făcîndu-și bărci de hîrtie / din ziarul care vestește / noi lupte în Orient. / Eu, printre păsări și pești,/ Privesc în aceeași direcție : / Nu se notează vocalele, prin urmare / SCRB poate fi „scarabeu" sau „scrib", / NM — „nume", dar și „neom", / MRT — „mirt", deopotrivă cu „moarte". / Cine-mi citește chiar astăzi / oasele, prin care vocale / fluide m-alcătuiesc ? / În vremuri de mari tulburări / e nevoie de vorbe mai limpezi...* Poezia, se vede, stă pe marele contrast între candoarea copilului (care se joacă, inconștient), de o parte, și sagacitatea „angajată" a poetei (care protestează, cu calm, față de ambiguitatea unei întregi lumi), de alta. Între ei, se aud, răsunînd tulburător, aceste trei versuri : *Cine-mi citește chiar astăzi / oasele, prin care vocale / fluide m-alcătuiesc ?* Întrebare pur retorică ? Nicidecum ! În timp ce citește un alfabet vechi și deplînge lipsa vocalelor, poeta se simte ea însăși un cuvînt, compus din consonante și vocale ; și, dacă este așa, atunci cel care o va citi, cel care va interpreta „hieroglifa" ei, cum o va înțelege, odată, ce, de pildă, NM poate fi „*nume*", dar și „*neom*"?!...

La nivelul unde o lectură critică ar considera fiecare *metaforă erudită*, din *Astronomia ierbii*, ca un semn, ca o hieroglifă confundabilă, s-ar putea obține un adevărat „alfabet" al Gretei Tartler, format din poeme ca „Herbarium spirituale", „Chirurgii", „Amiază în grădina Academiei", „Algebră poetică", „Athanór", „După atîtea leacuri", „Anul 786 "„Aroma rîului", „Un foșnet nelimitat" etc., care, indiferent de tematica lor variată, ar circumscrie perfect modalitatea cu care operează lirismul ei. Cultura e, aici, o grilă cu ajutorul căreia realul e de-codat în adîncime, la nivelul unor simboluri permanente, dar nu total evidente, a căror stăpînire rămîne secretul operațional al laboratorului poetic. De obicei, cum s-a văzut din poemul citat, poezia se încheie la modul gnomic, apoftegmatic, deoarece singura rășină pe care o secretă, în poezie, arborele cunoașterii este înțelepciunea.

Asemenea precepte abundă, îndeosebi în *Scrisori de acreditare* (Eminescu, 1982). Iată cîteva : „Scapă de nefericire /

doar cine se măsoară cu ea" ; sau : „Cel ce cunoaște totul, dacă-i lipsit de el însuși, / lipsit e de toate" ; sau : „Tot ce e mort e și copt. Dar sămînța / o afli în fructe" ; sau : „Cum peștele-n apă nu știe ce vede / vulturul, nici noi nu vom ști, / o, Shiva, ce pot o mie de brațe" ; sau : „O viață trăită / cu teamă, nici măcar nu-i trăită"... Nimic de mirare : orice viziune în care „omul e măsura tuturor lucrurilor", implică — expres ori tacit — un anume didacticism ; lirismul Gretei Tartler îl acceptă, de altfel, *cum grano salis*. Nimic, însă, nu duce, aici, la uscăciunea alegoriei, sau la reci demonstrații logice. Nici n-ar fi posibil, în cadrul unui lirism care — dincolo de această sursă erudită — se alimentează din varietatea luxuriantă a concretului înconjurător, întîrziind cu voluptate vizuală pe consistența suprafețelor, dedîndu-se cu aplicație aproape magică unor rituri verbale incantatorii, excelînd mereu în asocații imprevizibile de cuvinte. Erudiția Gretei Tartler funcționează ca un bemol la gama pasională a percepției realului.

Punctul *forte* al acestui lirism stă în emoția intelectuală, misterios declanșată de corespondența între cele două tărîmuri : paralelism care generează un șir indefinit de simboluri. Iată scurtul poem „Un alb coridor", adevărat model al genului : *Un șir de furnici trecînd printr-un craniu / curat, în iarba de-un verde profund : / poate-i chiar taurul care-a păscut / de curînd această cîmpie. // Le privesc — și te trag după mine prin / cel mai alb coridor, un craniu de zeu :./ o clipă-n oribtele reci gustăm hrana / cerească, de-abia dispărută.* Dispunerea însăși, ca și punctuația versurilor, subliniază paralelismul : așa cum furnicile adulmecă pierita carne a zeului lor, amanții trec avînd în nări mireasma unor bucate cerești. Pregnant este simbolul : e destul „să vedem", în fiecare plan real, raportul acestui plan cu propria-i transcendență, pentru „a citi", fără constrîngere, *albul* în sine ca simbol al accesului la suprasensibil, ca expresie, deci, a acestui raport. Nu e această culoare simbolul-limită al totalei absențe cromatice, dar și al sumei culorilor ? Nu reprezintă ea, la unele popoare, intrarea în invizibil ?

În acest orizont al dubletelor, postulate ca articulație esențială a cosmosului, e foarte firesc ca iubiții să ilustreze atît unitatea cuplului („zbor dublu" printr-o singură *pneumă*), cît și dualitatea lui (fiecare din ei oferă o dublă *somă* în fața morții) : *Un vînt puternic, pneuna, ne strînge laolaltă. / Și-n el zburăm, o mierlă cu lațul la picioare : lumina se ascute,*

cît în tăișul coasei / mai bate o suflare. / Zbor dublu. / Greu, pămîntul umflîndu-se-n gîtlejul / de porumbel, sub guler albastru de finețe. / Și încă-i blînd cuvîntul cînd în tăișul coasei / m-arăt cu două fețe... („Aulodie"). Totul este dublu, și totul trăiește / moare o singură dată și simultan — iată o axiomă fundamentală a Iubirii și a Poeziei. Împinsă la limită, însă, *metafora erudită* produce, uneori, texte exhibiționiste, în care „laboratorul" apare cu retortele și eprubetele la vedere, lipsit de orice mister, ca în „O piață în Martie".

Cele două procedee artistice — citirea alfabetului profan și *metafora erudită* — au efect determinant asupra lexicului. Datorită primului, o serie de cuvinte uzuale, ținînd de civilizația momentului, invadează sfera discursului poetic, — de unde, realismul descrierilor. Datorită celui de al doilea, se formează, treptat, un fel de „rezervație nominală", tipic livrească, specifică unui anumit sector de cultură, care marchează acest discurs. Iată, de exemplu, ce se poate întîlni, ca vocabular și sintagme, în *Astronomia ierbii :* signatum, materia signata, euforbiacee, luth, Liber mundi, Dictamnus albus, cristal beryllic, pasărea Rock, aulodie, melisme, amonium, cassia și aloes, Gura Eonului, liquor vitae, cantus firmus etc. ; iar în *Scrisori de acreditare :* realgar, locum refrigerii, aura seminalis, altera fio : ergo sum, in dürftiger Zeit, Acherontia Atropos etc. Împreună cu alți termeni, de localizare și de datare, acest nomenclator indică zona în care spiritul autoarei se simte perfect stăpîn pe datele de care dispune : e vorba de orizontul culturii arabe ; de altfel, Grete Tartler a dat cîteva excelente traduceri din poezia arabă. Poate că acestui orizont îi este îndatorată însăși viziunea de bază a universului, la Grete Tartler : a citi datele realului, ca o scriere cifrată, poate să fie orientarea fundamentală a spiritului său inculcată de lecturile cărturărești, adică de *scrierea* arabă, — acele stilizate și intricate grafii decorative ,avînd un net caracter ornamental, în ale căror păduri de semne divers caligrafiate mișună un întreg univers de forme geometrice, vegetale, florale, zoologice, fabuloase, antropologice etc.

Ar fi, oare, prea mult să spun că această poezie implică o atitudine față de problema raportului limbaj/realitate ? Lumea materială, pare a sugera poeta, nu e un *în afara* limbajului, pe care poezia — ca expresie chintesențială a rostirii — ar trebui să-l capteze, ba chiar să-l realizeze, grație structurilor sale verbale. Realul se prezintă — dimpotrivă — ei înșuși ca un text deja scris. Mai corect: realul vizibil, imediat,

este un text așternut peste altul, invizibil, al unui real mai adînc. Rolul poetului e acela de a citi acest „alfabet profan" ca hieroglifă a sub-realității mitico-magice, ca ecran de lucruri sensibile ascunzînd un circuit de tîlcuri. Iată de ce, la Grete Tartler, nu există poeme care să fie propriu-zis „arte poetice". Adevărata artă a poetului e aceea — nu de a crea — ci de a citi lumea ; e, deci, o artă a lecturii inițiatice. Logosul acestei poezii, prin urmare, nu e *ratio*, nici *oratio*, ci *lectio*, culegere, alegere și prelegere de simboluri.

Substituiri (Cartea Românească, 1983) pare să continue trei versuri din cartea precedentă : *„Închide fereastra, că mă orbește !" strigă vecina. /Dar eu/mai deschid ferestre prin lucruri...* („Focuri de primăvară"). De fapt, dualitatea cosmosului devine, acum, dublu registru — banal/fabulos — al realității imediate, care funcționează grație universalei analogii. În „Călătoria de noapte", după o secvență vulgară cu un bătrîn care mănîncă în tren un pui, ecranul lucrurilor se sparge, pentru a lăsa să intre fantasticul : *Și-n vreme ce toți / adormim în noaptea difuză, / oasele păsării se-ncheagă la loc, prind contur, / printre pleoapele-ntredeschise mai văd / bătrînul și pasărea șchiopătînd / iar femurul subțire / ce-l aruncasem pe geam / la răsărit luminează...* Sub imperiul aceleiași analogii, „încleștarea concavă a dragostei" e asimilată unei „experiențe-n deșert" : *nisipul ridică oase de aștri : / Alioth, Algorab, Regulus, Ettanin, / argintînd argingînd algingînd... / Cîte stele trudind pentru furnica perfectă!...* Tot de la banal și mizer *(Ora închiderii, cînd frizerii se tund între ei/ și în hale măturătorii adună verdețuri / în morminte îngălbenite)*, pornește și motivul oriental tipic din „Fluture și lumînare", pentru a sfîrși în extaz al revelației : *Iar obrazul meu se vede în tine / cum se vede un sîmbure în cireașă. / Cum se vede cenușa în vîrful flăcării. / A aflat ea ceva, își spun trecătorii, / dar ce-ar putea fi ? / În flacără — ea singură știe...*

Reperele de proveniență culturală orientală sunt și mai multe acum ; după cum mai numeroase sunt și datele de civilizație citadină, unele localizate nominal, din jur. Analogia, observabilă peste tot, ca un fel de gramatică a lucrurilor, permite actul — dominant în carte — al substituirilor ; ceea ce indică limpede persistența celor două nivele ale realului. De data aceasta, stilul e mai sumar, transcripția mai grăbită, nudă, realistă ; dar acest tip de a nota asigură doar cadrul material, al descripției, rama de lucruri, în care se declanșează micul eveniment insolit, miraculos ; căci, pornind de la ele-

mentele unui poligon, de exemplu, poeta ajunge deopotrivă la limbajul ei savant, și la *metafora erudită*: *Spune-mi tu, care ești / mușchiul de aur, busola / prinsă de mine, de zid, / spune-mi tu, care ești poemul meu mural / (degetele mele ți-au tatuat pe umeri / constelații, anagrame, caligrame, / CARMINA FIGURATA), / spune-mi, tu, cel cu ochiul lipit / peste ochiul meu — / nu ești tu chiar ținta de tragere ? // Pocnetul pușții / se va auzi / dar cu mult mai tirziu...* Permanent clipa unică — miraculoasă, extatică, transfigurată — decolează brusc de pe platforma sordidă a cotidianului, ca în „Viața veșnică" : *Cîțiva pensionari înghit mulțumiți, la o masă / creier cu ou. / Alții, pe băncile stațiunii, / citesc romane, bîrfesc trecătorii. Un abur verzui se ridică din pagini / printre inimi ca un yo-yo, săltînd, revenind, / Hai, citește mai departe, spune bătrîna. / Dar bătrînul ei se ridică deodată, / parcă atras de-un magnet. / Bate din aripi deasupra-i — se văd / dar nu se mai pot atinge...*

Sibilă a unor timpuri cînd oracolele tac, Grete Tartler e numele feminin al unui Dyonis din Thracia, pentru care gramatica — aici gramatica realului — e o *artă*: „știința empirică a limbajului poeților". Lirismul ei constă într-o continuă inițiere în misterii profane, o explorare a banalului care, atins de un deget magic, se holbează brusc și strălucește ca o incredibilă rouă.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY

„Situație poetică" și meta-text la Matei Vișniec

Volumul *La noapte va ninge* (Albatros, 1980), cu care debuta prin premiere Matei Vișniec, era o surprinzătoare colecție — aproape antologică — de „situații poetice". Cu ani de zile în urmă, încercînd să definesc această noțiune, lansată de Radu Stanca (exemplul lui preferat fiind „Corbul" lui Poe), scriam următoarele : „...situația poetică /.../atestă că, în procesul cel mai intim al actului poetic, se exercită, obscur, dar eficient, un minimum de disciplină, expresie a legilor interne ale creației. Căci, așa cum spuneam, situația poetică nu e un produs sintetic, de laborator ; ea este un dat omogen și indivizibil al unei gîndiri poetice active, un material de prelucrat similar cu imaginea sau metafora. Dar pentru a o primi, poetul trebuie să știe să renunțe la o sumă de tentații facile, să respingă o seamă de soluții mai spectaculoase — poate —, dar mai sărace în conținut sau sugestie..." *(Lampa lui Diogene*, 1970, pp. 131—132).

La Matei Vișniec, situațiile poetice se colorează diferit, după zona și temperatura la care reverberează tîlcurile. De pildă, „Despre materie" posedă o aură filozofică (repetata întrebare, pusă la diverse nivele de existență, „E cineva înăuntru ?" se încheie cu varianta aceasta : *E cineva în miezul adormit al materiei / și are nevoie de ajutor ?)* ; „Despre vînzătorii de ziare" insinuează senzaționalul actului de a iubi *(micul vînzător de ziare / străbătea în goană orașul / țipînd strident : Astăzi, astăzi / poetul a pătruns de unul singur / în lucrurile din odaia iubitei...)* ; „Despre dușmanul meu personal" poate fi considerată o „parabolă" a zvonului public ; „Un bărbat înalt trecea" divulgă irealitatea puterii regale, iar „Orașul va fi plin de flori" tragicul ei arbitrar etc., etc.

Riscul care era implicat aici, prezent în multe din poemele acestui debut, era acela ca „nucleul epic" — necesar ori-

cărei situații poetice adevărate — să prolifereze exagerat în membrele sale narative, în așa fel încît alegoricul să invadeze spațiul pe care nu-l apără nimic al simbolicului. Împotriva acestui pericol (care de fapt nu vine din exterior, ci e o cursă întinsă de disponibilitatea la „eveniment" a eului liric), prozodia tradițională — versul ritmat și rimat — nu oferă decît un paliativ : arhitectura verbală nu e suficientă pentru a interzice accesul anecdoticului ; e nevoie, în plus, de o „prelucrare" efectivă a narativului, pînă la evanescența aproape totală a „întîmplărilor", acestea lăsînd în urma lor numai dîra sugestivă a unei grații, a unei ironii, a unui sarcasm, a unui fior existențial. Matei Vișniec are, în acest volum, atît unele paliative neconvingătoare (precum în poemele „Balada scării de piatră", „Balada materiei", „Balada plutitorului" și altele), cît și unele reușite incontestabile : „Despre 0.1.2.3.", „Despre istorie", „Funiile pe care de atîta timp", „La noapte va ninge". Pînă la urmă însă în toată această lirică se divulgă, fatalmente, un mecanism — destul de simplu — al compoziției parabolice ; căci, atunci cînd „substanța lirică" însăși e prea săracă, funcționarea mecanismului, a acestei adevărate „mașini de parabole", se petrece parcă în pagubă, rezultatul fiind disproporționat de mic față de „pîrghiile" puse în mișcare: un întreg eșafodaj pare a fi fost ridicat exclusiv de dragul unei... poante, ca în „Despre sinucidere" : *E o zi / cînd fluturele vine / și mi se așează — pe țigara aprinsă /eu îl privesc uluit / cum se face scrum / îmi dau seama că este vorba / de o sinucidere / cu substrat politic / dar nu înțeleg de ce a ales / tocmai țigara mea...*

Fără a-și amenda puternica sa propensiune spre narativul simbolic, Matei Vișniec își schimbă, totuși, „chipul" poetic, odată cu a doua sa carte de versuri, *Orașul cu un singur locuitor* (Albatros, 1982).

Prima impresie, superficială, e aceea a unui suprarealism comod : se delirează incoerent asupra unui obiect (aici : orașul), alternînd banale descrieri, cu mici explozii ale unei fantezii amuzate sau groteștí. Dar, treptat, „tablourile" se ordonează într-o viziune coerentă : o „poveste" a orașului, și a singurului său locuitor, începe să se alcătuiască, asemenea unui „scenariu" din partea căruia ,avertizați, ne așteptam la surprize derutante. Cea mai importantă, pînă la sfîrșit, este surpriza de a întîlni o poezie care se propune pe sine însăși, insidios, mascată sub „secvențe" mimetice. Poezia, ca limbaj auto-referențial, cîștigă categoric, atunci cînd cîte un poem (de

pildă : „5. Plimbări prin fața secundei. Dorința de a călători.") se centrează obsedant asupra unui cuvînt-nucleu: element repetabil cu fiecare vers, care începe să dea unitate poemului. În fragmentul amintit, acest cuvînt este numeralul *unu-una*: *Uneori îmi pun costumul cu dungi aurii, / jobenul înalt, papionul de catifea, / mănușile albe, îmi iau bastonul subțire și / pipa de abanos / și mă plimb nepăsător prin fața secundei / care mîrîie, mîrîie, mîrîie // în orașul cu un singur locuitor / timpul are o singură secundă / ochiul meu vede o singură dată / urechea mea ascultă un singur sunet / prin parcul cu un singur arbore / fac plimbări de un singur pas // în serile ploioase moartea mea se naște / rușinată, din capul mirat al cifrei unu, / mă simt vinovat, alerg pe străzile ude, / mă închid într-o florărie și rostesc / un singur cuvînt misterios // pasărea care trăiește într-o singură picătură de aer / mă vede, se repede asupra mea și moare / la o singură bătaie de aripă de mine // pentru o singură secundă / mă simt cuprins de dorința de a călători / intru în sala de așteptare, mă așez / în unicul, înfricoșătorul scaun uriaș // trenul cu o singură fereastră / și cu o singură trecere prin univers / se apropie...*

Mi se pare limpede că acest „discurs" își refuză „referentul" : el nu vorbește despre nici un fel de realitate exterioară sieși ; dimpotrivă : „feliile" de real pe care le aduce fiecare vers se agață, fiecare, în „țîțîna" fixă a cuvîntului-nucleu *(una, unu, o singură etc.)*, rotindu-i cuvintele pînă la crearea unei impresii halucinant stranii — aceea a posibilității de a resimți *unicitatea*. Acest simțămînt nu are, desigur, nimic de a face cu realul în care trăim, deoarece în această realitate — cel puțin pentru noi — nimic nu este unic, nimic nu se întîmplă o singură dată (chiar începutul și sfîrșitul, nașterea și moartea, „se repetă" în fel și chip, ca trăire imaginară); ci totul revine mereu, ciclic ; unicitatea, introdusă de poem în structura universului nostru cotidian, îl face, dintr-odată, enigmatic, în dublu sens emoțional: pînă la spaimă și pînă la extaz. Aceasta înseamnă că, ispitindu-ne cu „felii" de banalitate, la nivelul unui simulat *mimesis* realist, poemul se înalță pe propria-i arhitectură verbală, complet străin și desprins de orice *aici* și *acum*, fiind emoție pură în fața eventualității — pe care nu ne putem împiedica de a o resimți — a unicității. Rostul însuși al acestui tip de poezie e acela de a ne inculca posibilitatea unicității. Cu o precizare, necesară : unicitatea aceasta ține de numeralul ordinal, al desfășurării în

timp și spațiu ; nicidecum de numeralul cardinal, Unul, Unicul, de esență ontologică.

În acest univers — pur verbal, cum spuneam — se petrec fel de fel de „întîmplări" triste, survin „zvîcnete și ademeniri", unele ferestre „se sparg peste noapte", se dau „cîteva lămuriri și se fac „mărturisiri spontane", apar „mari cisterne cu lut auriu etc. (toate acestea sunt chiar titlurile poemelor, numerotate în continuare) ; iar prin ele, printre ele, se ivește, de două ori, Socrate ; apoi urmează șase fragmente-întîmplări „cu Leukodemos", și în fine, altele cinci cu „preafrumoasa Makta". Bineînțeles, toate acestea sunt narabiie : ele se și povestesc, de fapt, — așa cum putem să povestim un vis ; căci fiecare fragment din acest lung delir oniric se colorează emoțional, se înfioară într-un anumit fel, exact ca „secvențele" unui vis ; de pildă, fragmentul 7 e fulgerat de o spaimă apocaliptică ; fragmentul 10 îl constituie confesiunea total agnostică a lui Socrate : *nu știu să cînt, nu știu să înot, / nu știu să aleg între cifra unu și cifra doi / nu îndrăznesc să-mi ridic ochii / de pe această pagină // nu știu unde mi se naște absența / nu știu ce să mai întreb și unde / să mă opresc...*

Un astfel de tip de poezie, mai mult ca oricare alta, este, cum se spune, „limbaj în limbaj" (Valéry o spunea cu decenii înainte), dar și meta-limbaj, de îndată ce „obiectul" ei devine însăși poezia, așa cum arată ultimele versuri citate ; în timp ce scrie, poetul scrie că scrie, și că e conștient de acest fapt ; ceea ce face din scriitura sa un șir infinit de oglinzi paralele care-și aruncă uneia alteia imaginea obiectului, în jurul căruia ele însele se perpetuează indeterminat toate. Firește, Leukodemos, fidelul „Kiine", se arată a nu fi decît o iluzie ; dar face — a făcut — cu putință „viziunile" despre oraș ale singurului său locuitor ; adresîndu-i-se, poetul zice : *erau vremuri frumoase, fericitule, / ori de cîte ori ajungeam la țărm / tu erai corabia care tocmai atunci a plecat...* Cam la fel se încheie și alte poeme, atestînd — la un nivel calitativ incontestabil — un poet de mare inventivitate, pentru care „feliile". de real sunt puse în slujba unui imaginar de pură esență delirant-onirică.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Orizont poetic european

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cvadrupla conștiință a poeziei moderne

Conștiința modernă a poeziei s-a cristalizat în primul sfert al secolului XX, pe fondul unei crize generale a conștiinței europene minată insidios de acțiunea — cu rezultate uneori tardive — ale unor „maeștri ai suspiciunii". Marx, divulgînd resorturile materiale ale faptului istoric și punînd în lumină caracterul de clasă al unei culturi ; Nietzsche, propovăduind „religia supraomului" și răsturnarea totală a sistemului de valori consolidat de veacuri de către Creștinism : Bergson, acuzînd intelectul „spațializat" că îngheață și falsifică elanul vital, că fragmentează continuitatea genuină a duratei pure ; Freud, forînd pe verticală structura umană și construind subteran edificiul psihologiei abisale ; — toți aceștia au pregătit deriva în care au început să plutească o seamă de certitudini seculare ale spiritului european. Pentru templul poeziei tradiționale — cu cei doi mari piloni ai lui, Clasicismul și Romantismul — artificierii care așază prima dinamită, înlăuntrul lui, sunt Rimbaud și Mallarmé : hipertrofierea eului liric, cerința teribilistă ca poetul să procedeze prin „dereglarea tuturor simțurilor", să se facă *voyou* pentru a deveni *voyant*, pretinsa „inventare a culorii vocalelor" etc., pentru primul ; „secesiunea" limbajului, viziunea paginei de poezie — asediată din toate părțile de albul neant al Tăcerii — ca o întrepătrundere de galaxii logice, sau propoziția atît de inofensivă care spune că „poezia nu se face cu idei, se face cu cuvinte" etc. — iată micile nuclee anunțînd conspirația internă împotriva poeziei, adolescentina de-conspirare a poetului, neîncrederea în acel „tărîm de mijloc" — situat între conștiință și real — care va deveni terenul viitoarelor bătălii — Limbajul.

Și totuși, în primii ani ai secolului nostru, poezia europeană părea încă de nezdruncinat în mărețul ei edificiu zidit de-a lungul atîtor epoci. Convergente în direcția unui „pu-

rism" liric, Parnasianismul, Simbolismul și Hermetismul vor filtra, lent, o mistică a formei estetice, un lexic al nobleței, strălucirii, prețiozității și răcelii, un rol aparte — de sacerdot laic — al poetului, — trăsături care se vor confirma cu Neoclasicismul în general, cu *Jugendstil*-ul german și Hermetismul italian. În același timp, din Romantism continuă o linie a sensibilității cosmice a omului, mai acuzată acum — în perioadă de criză — prin afirmarea și clamarea unei rupturi om-univers, a unei opoziții ireductibile natură/civilizație, a unui „amurg" al ideilor, al zeilor, al oamenilor etc., din care Expresionismul își va urzi „poetica strigătului", precum și alte stindarde de luptă. O a treia linie majoră, aceea a poeziei religioase, va continua să fie activă, ca un sindrom mistic — nu e, oare, ciudat ? — tocmai în corpul sănătosului raționalism francez, prin Claudel și Péguy. Pînă la sfîrșitul primului război mondial, cei care aveau să devină fie marii poeți, fie exponenții unor orientări poetice, fie exemplariilor „eretici", apar, rînd pe rînd, ca reprezentanți ai celor trei direcții indicate mai sus : Rilke *(Das Stundenbuch)* în 1900, Claudel *(Cinq Grandes Odes)* în 1904, Stefan George *(Der siebente Ring)* în 1907, Ady *(Sînge și aur)* 1908, Péguy *(Eve)* și Benn *(Morga)*, în 1912, Apollinaire *(Alcools)* în 1913, Trakl *(Sebastian im Traum)* și Maiakovcki *(Norul în pantaloni)* în 1915, Bacovia *(Plumb)* și Ungaretti *(Il porto sepolto)* în 1916, Eliot *(Prufrock)* și Valéry *(La jeune Parque)* în 1917, Blaga *(Poemele luminii)* în 1919. Dar epoca salutarelor „trădări" poetice încă nu începuse, viitorii maeștri sunt încă fideli „școlilor" în cadrul cărora s-au descoperit pe ei înșiși.

Primul semn a ceea ce avea să se petreacă în chiar fieful tradițional al poetului, care e Limbajul, apărea la orizont : „Manifestul futurist" al italianului Marinetti, în 1912. Sub lozinca destul de vagă a unor *parole in libertà*, la adăpostul unei gîlcevi gălăgioase cu sintaxa și punctuația etc., și implicit recomandării de a exprima în poezie *coraggiosamente il „brutto"*, se manifestă, de fapt, o mare cotitură a poeziei europene : ruptura programatică, de principiu, cu trecutul ; cu acel trecut care sub diverse forme — ca model de artă clasic, ca măsură a omului, ca „vîrstă de aur", ca „paradis pierdut", ca acord al individului cu Totul etc. — nu încetase, de aproape două mii de ani, să fie „soarele scufundat" al clasicilor și romanticilor. În locul acestui trecut idealizat, se propune acum un nou orizont, singurul în care termenul de *libertate* încă nu e compromis, deoarece rămîne mereu o virtualitate pură — vi-

itorul : deliranta viziune rimbaldiană *Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur !* Deocamdată, acest viitor era — cel puțin pentru Futurism — în funcție de civilizația și tehnica europeană, un automobil părîndu-i-se lui Marinetti „mai frumos ca Victoria din Samotrake". Patru ani mai tîrziu, la Zürich, Tristan Tzara va pune hazardul să scoată din pălărie prototipul noii poezii și din dicționar numele orientării pe care avea s-o breveteze — Dadaismul; „program" mult mai radical, și extins de la poezie la întreaga activitate creatoare de valori, deoarece — dincolo de atentatul la logica, construcția și finalitatea textului — funcționa un nihilism molipsitor, cu multiple consecințe practice.

În deruta societății europene, provocată de primul război mondial, lirismul își recuperează o funcție social-politică declarată, veche de cînd lumea ; dar căreia îi va trebui încă un sfert de veac pentru a-și găsi temeiurile teoretice și a se autodefini ca „poezie angajată". În jurul anilor 20, exponenții principali ai acestei descinderi cetățenești în arena politică sunt Brecht (ale cărui poezii nu vor fi totuși adunate în volum decît în 1927, *Die Hauspestille*) și Maiakovski, desprins complet de suprarealismul său incipient cu poemul *15.000.000* (1919). În plan pur cultural, marasmul spiritual al acelor ani va prilejui capodopera lui Eliot, *The Waste Land* (1922). Apoi, acest prim sfert de secol avea să se încheie cu cea mai fermă, elaborată și adîncă „revoluție culturală" — gîndită și propusă ca atare, în cele două manifeste redactate de Breton în 1924 și 1925 — aceea a Suprarealismului. Mișcarea se reclamă deopotrivă de la Marx, Bergson și Freud ; dar, ca surse pur literare, ea se îndreaptă spre romanul negru și literatura fantastică, Hegel și Romantismul german (îndeosebi Novalis), Rimbaud și Lautréamont. Suprarealiștii vor să exprime *le fonctionnement réel de la pensée*, să recurgă *à la toute-puissance au rêve* (de unde, dicteul automat), să ruineze *définitivement tous les autres mécanismes psychiques*, să lupte împotriva „sistemelor" înjghebate de Rațiune, să recunoască rolul unui „joc dialectic" între materie și spirit (depășind tradiționalul dualism filozofic), să se arate *infiniment sensibles*, ca poeți, la apropierea fortuită a doi termeni, din care țîșnește *la lumière de l'image*, să proclame *l'égalité totale de tous les êtres humains devant le massage subliminal* al Inconștientului, să se debaraseze cu adevărat *de tout souci esthétique*. Să consemnăm, de asemenea, tendința de a revalorifica arta primitivă și arta celor alienați *(L'art des fous, la clé des champs !)*, u-

morul negru, hazardul obiectiv, și angajamentul politic în lupta împotriva culturii burgheze. Aceste trei orientări „revoluționare se sprijină, dealtfel, pe cuceririle de avangardă ale artei plastice care se afla, în timp, cu un pas înaintea lor. Pictorii și poeții „descompun" obiectul estetic tradițional — tabloul, respectiv poemul — înscriindu-se deliberat pe vectorii explozivi ai „operei de artă", adică încurajînd forțele centrifuge, autarhice ale elementelor care o formează : culoare, linie și forme geometrice abstracte în dauna figurativului și a compoziționalului (în pictură), cuvînt, imagine, sonoritate în dauna construcției logice a textului (în poezie).

În acel atît de agitat deceniu al treilea, s-a putut crede, pentru o clipă, că viitorul poeziei ar aparține în întregime acestor „școli" sau „mișcări" literare, ca purtătoare ale unei acute crize a conștiinței poetice (în cadrul, mai general, al celei culturale), ca „programe" foarte precise, cu finalitate imediată. Dacă evoluția europeană a genului a arătat, în anii următori, că ființa poeziei trăiește nu atît prin poeticile care se elaborează explicit, cît prin poeticile care se realizează implicit în structurile unor mari opere ; că „revoluțiile" în poezie nu fac decît să stimuleze — și, într-un fel, chiar să justifice — cezarismul marilor creatori. Urmărindu-i pe aceștia din urmă, pînă spre mijlocul secolului, se va vedea că ei își trădează treptat adeziunile din tinerețe, anti-conformismul lor de avangardă (acolo unde există) cedînd în fața unui „conformism" — care e, de fapt, fidelitate față de sine — a personalității, și, astfel, în fața celui inalterabil, al eternei poezii : Benn și Blaga se desprind din Expresionism, Rilke depășește purismul restrictiv al „artei pentru artă", exact așa cum Ady și Bacovia își depășesc tinerețea simbolistă ; Hermetismul italian (Ungaretti și Montale), cristalizează într-o formulă care nu mai are decît puține puncte comune cu experiența omonimă franceză ; chiar Valéry își reneagă întrucîtva — poate din prea acuzat intelectualism — maestrul anilor de debut ; în Spania, pleiada de poeți crescuți la „școala franceză" (Guillén, Diego, Dámaso Alonso, Lorca, Aleixandre, Alberti etc.) își descoperă, încă din 1927, un nou zeu tutelar în conaționalul Gongora, justificîndu-și prin recursul la el și la folclorul național explozia imagistică aparent de sorginte suprarealistă. „Dogmatismul" teoretic al „școlilor" (tocmai pentru că, teoretic, se anunță ca un anti-dogmatism) e, astfel, învins de forța creatoare personală care-și plăsmuiește mituri proprii.

Se vede clar, acum, că conștiința de sine a poeziei are destulă forță și generozitate pentru a se alimenta din conștiințele — extrem de divergente — ale diverselor „angajamente existențiale", ale diverselor trăiri adînci care se impun, treptat, omului de artă din Europa. Se diversifică, astfel, o seamă de linii de forță ale lirismului, care, cu puține excepții și, desigur, supuse unor inerente oscilații, vor rămîne active pînă în zilele noastre. Oricît de mare risc ar comporta etichetările, nevoia unui tablou general al poeziei europene din secolul nostru mă obligă la un anume schematism, la cîteva compartimentări cu valoare relativă.

E, mai întîi, acea poezie care izvorăște din *conștiința unei crize a valorilor*. Aceasta va fi, pentru expresioniști, o criză a „omului în lume", a omului situat fie în raport cu un transcendent interogat anxios și pus sub semnul întrebării, fie în raport cu o natură pierdută, dar recuperabilă, lirism al unui univers în suferință din cauza unui morb metafizic, sau numai social. Pentru cei ce au anunțat, sau pentru cei ce continuă „programele" nihiliste ale Futurismului și Dadaismului, ea va fi o „criză a Limbajului" sau o „criză a eului", ambele convergente spre o poetică a aleatorului, în care hazardul sau — mai puțin radical — jocul (gratuit ori nu) se substituie logicei și ordinei practicate de Rațiunea instauratoare. De la desființarea limbajului consacrat, căruia i se divulgă funcția utilitară, pînă la „inventarea unui nou limbaj, incomunicabil, speculat ca expresivitate — eufonică sau cacofonică — nu este decît un pas, — și acest pas a fost făcut : Hugo Ball, apoi Isidore Isou, iar mai tîrziu Henri Michaux experimentează, pe rînd, „poeme sonore" ce renunță la „un limbaj devastat de jurnalism", ori „distrugerea CUVINTELOR în favoarea LITERELOR" (letrism), ori adevărați „monștri verbali". Pentru urmașii credincioși ai Suprarealismului, atît în țara sa de baștină, cît și în România, Jugoslavia, Cehoslovacia, Polonia etc., atît „dicteul automat", cît și „lumina imaginii" vor marca o prelungită conștiință a „crizei realului", evidentă încă în prezent.

În al doilea rînd, se cuvine să remarcăm o *conștiință a faptei*, care mobilizează poezia europeană mai ales după al doilea război mondial. Ea înțelege să-și aproprieze actul poetic ca pe unul dintre cele mai eficiente instrumente spirituale de modelare a sufletului contemporan, angajînd masele în orbita unor idealuri istorico-sociale precise. Sfidarea culturală a burgheziei, aspect inițial și negativ al „programului"

suprarealist, își va găsi țeluri comune cu poezia angajamentului politic, cu atît mai mult cu cît între „trădările" care au dezmembrat Suprarealismul, ca mișcare unitară, se numără exodul poeților comuniști, dornici să facă din fapta culturală o prelungire a faptului politic. Revolta, ca atare, face un pas înainte, care este acela al militării pentru instaurarea unei noi ordini, în locul celei dărîmate : supra-realitatea nu indică, atunci, doar faza minus a negării realității prezente, ci și faza constructoare a unei realități viitoare. Al doilea război mondial va deschide, în cadrul unei lirici a faptei, o nouă perspectivă pentru poezia patriotică, prin care se afirmă conștiința de sine a popoarelor zguduite de cataclism, de la lirica „maquisardă" a francezilor, la Neorealismul ultragiat de catastrofe al italienilor, de la Realismul socialist al țărilor din Est la poezia luptătoare a comuniștilor spanioli și greci.

Există, apoi, o lirică modernă a *conștiinței creaturale*. E vorba de sentimentul exultant al dependenței de Transcendență și al unor legături incoruptibile cu Universul, așa cum îl exprimă poezia unor „mari catolici" de la Claudel la Milosz. Uneori acest sentiment pierde coloratura religoasă, pentru a înregistra raportul om/Univers, ca revelare a unei uriașe „ceremonii cosmice", ca procesiune inițiatică a stihiilor, precum la un Saint-John Perse. Dar e vorba, pe de altă parte, la alții, de sentimentul dependenței omului de societatea și civilizația contemporană, resimțită ca o teribilă sclavie : aceea pe care Benn expresionistul o deplîngea ca despicare *(Spaltung)* între individul modern și propria sa realitate ancestrală, sau aceea pe care același Benn, devenit neoclasic, o prezintă ca o dramă apocaliptică a „eului modern" crepuscular *(Das moderne Ich)* asediat de condițiile istorice sociale. După cum poate fi vorba de tradiționalul sentiment al „dezrădăcinării", încărcat cu accente noi în lirica atît de marginal-europeană a unui Esenin. În orice caz, la toți aceștia, ca și la continuatorii lor, registrul sufletesc uman parcurge marele arc ce se deschide între *da*-ul extatic și al credinciosului și *of*-ului surd al scepticului.

În fine, se poate vorbi despre o *conștiință a culturii*, despre sentimentul că omul e scăldat în baia unor valori perene create de el însuși și cărora e chemat să le construiască mereu sinteza vivifiantă, conștiință care hrănește o parte a poeziei moderne. Neoclasicismul acestei orientări poate fi identificat în multe țări, îndeosebi — acum — ca depășire a formulei „artă pentru artă" și a „purismelor" de orice fel, și re-

marcabil ca tentativă de sinteză culturală. Un asemenea lirism e prezent în unele poeme ale lui Eliot, teoretician și practician al concilierii tradiție/inovație ; se poate citi de-a lungul operei poetice a lui Blaga, în „discursul său mixt" care încearcă sinteza mit/filozofie ; se întrevede ca un nou orizont egeic, saturat de umanism, la marii greci moderni (Sikelianos, Seferis, Kavafis, Elitis etc.), și poate că tot ca sinteză culturală ar trebui să fie văzută opera poeților „cu mai multe euri lirice" (citește : poetici), cum sunt românul Ion Barbu sau portughezul Fernando Pessoa.

Aceste orientări fundamentale nu exclud, fără îndoială, posibilitatea experimentelor de orice fel : de la acela al lui Francis Ponge, pentru care „obiectul" tematic devine — ca textualitate — „joc" figurat fie al materialității lucrului real ca atare, fie al sonorității numelui său ; la poezia „vizuală" sau „concretă" care se reîntoarce la obsesia mallarmeeană a paginii ca spațiul vital și constitutiv al poemului, sau la aceea „caligramă" a lui Apollinaire ; de la „jocurile" existențiale ale lui Vasko Popa, la „necuvintele" unui Nichita Stănescu. Pentru asemenea experimente, sau pentru altele, se poate găsi oricînd punctul de contact cu una sau alta din direcțiile mari amintite mai sus. În măsura în care poezia modernă trăiește fericită din centrarea asupra nucleului ei esențial ideatico-vizualo-expresiv, ea își demonstrează — poate, paradoxal — aceeași sănătate în forme de lirism care acuză voluptuoasa ei dezmembrare în elemente care o compun : imaginea, sunetul și ideea. Accentul exclusiv pe una din aceste componente arată clar că conștiința crizei Limbajului poetic e încă vie, dar că soluțiile mai noi se feresc de radicalismul excesiv al anilor 20.

Un biedermeier helvet : Hermann Hesse

Cînd, la 15 ani, Hermann Hesse (1877—1962) fugea din Seminarul mănăstirii din Maulbronn, vrînd să devină „entweder Dichter oder gar nichts", el anticipa, probabil, visul de a fi un *magister ludi*, ca și Joseph Knecht, eroul celebrului său roman *Jocul cu mărgele de sticlă* (1942), distins în 1946 cu Premiul Nobel. Dar soarta poeziei sale — jurnal fidel al peripețiilor vieții — a fost aceea de a se dezvolta în umbra unei proze somptuoase și hermetice, bîntuită de ardențe spirituale, a cărei zonă de inspirație e mai bogată decît biografia reală a autorului ; precum și aceea de a nu cunoaște evoluție : de fapt, pînă la finele activității sale, Hesse poetul a rămas fidel primului său volum de versuri, *Romantische Lieder* (1898).

Adolescent, Hesse arborează steagurile și execută gesturile exterioare ale marelui Romantism german. Astfel, în 1895, el scrie, ca Hölderlin, un imn adresat „An die Schönheit", a cărui mișcare are amplitudine ; dar poziția „wartend liegt auf Knicen mein Geschik" arată clar că revolta nu face parte dintre atitudinile acestui eu liric : *Brațul meu lărgit cuprinde / Maluri. Ochiul plin de dor se-ntinde / Peste moarte, peste viață, greu. / În genunchi așteaptă-a mea cîntare — / Revenivei oare ? — / În genunchi stă așteptînd destinul meu.* („Frumuseții"). Este perioada în care îl tentează orizonturile sumbre și agitate, de furtună și luptă socială, de ambiții byroniene ; ba chiar, odată, el flutură simbolurile politice ale timpului : *Zace undeva o mare cruntă / Vijiind în sus peabrupte praguri ; / Uragane luntrea-acolo-nfruntă / Cu cocarde vii și roșii steaguri...* („Melodie") Ajunge, însă, o mică juxtapunere de texte, pentru a se vedea ce a păstrat Hesse din Hölderlin, „prietenul tinereții" sale : *Da ich ein Knabe war, /*

Rettet ein Gott mich oft / Vom Geschrei und der Ruhe der Menchen. / Da spielt ich sicher und gut / Mit den Blumen des Hains, / Und die Lüftchen des Himmels / Spielten mit mir /.../ In Arme der Götter wuchs ich gross..., scria autorul „Diotimei". Iar Hesse reia, aproape literal : *Cîndva, pe cînd eram copil, / Sta cerul limpede, fragil, / Și nori treceau cu dunga aurită ; / Acum sunt mai bătrîn, supus, / Întregul zmalț din zări s-a dus, / Foșnește ploaia, lumea-i diferită...* („Zi de ploaie"). Ce distanță interioară, între două formulări atît de învecinate ! De o parte, poetul care încă nu se simțea fulgerat de Apollo, pentru care Natura era corpul însuși, concret, al sacrului, instrumentul prin care zeiescul acționează benefic asupra sufletului ; de altă parte, poetul pentru care Natura constituie, dimpotrivă, un fel de obstacol de netrecut între om și zei, o adevărată cenzură asupra sufletului care, în pierdere de sine, ar fi putut să se angajeze în absolut. Pentru Hesse, raportul cu divinul, totdeauna mijlocit, deci împiedicat, devine doar o relație confortabilă psihologic, lipsită de orice cutremur, ajungînd să capete accentele placide ale unei acceptări senzoriale a realului din jur.

Dar cea mai definitorie poezie, pentru întreaga tinerețe a lui Hermann Hesse mi se pare „Ich bin ein Stern", tipică pentru drumul regresiv al inspirației romantice germane, spre finele secolului trecut : *Eu sunt o stea pe firmament, / Privind spre lume, sfidînd-o anume, / Ce-n jaru-i propriu arde lent. / Sunt marea-n clocot nopți la rînd, / Cu val plîngător, opus tuturor, / Din nou străvechi păcate vrînd. // Eu dintre voi sunt exilat, / Hrănit de mîndrie, mințit de trufie, / Sunt regele fără regat. // Sunt o durere mută, grea, / N-am casă-n zăvoi, nici spadă-n război, / Și sunt bolnav de forța mea.* („Eu sunt o stea"). Totul se află aici : conștiința singularității geniale ca și mîndria suferinței, orgoliul demonic și voluptatea perversă a declasării, încrîncenarea în păcat și bolirea de prea multă forță ; dar propria sa identitate, masca unică, în stare să dea feței individuale dimensiunea tragică, lipsește : neputîndu-se auto-defini, (cînd stea, cînd mare, cînd rege etc.), eul acesta mărturisește un destin romantic asumat prin cultură, dar nu și o *natură* individuală care și-ar trăi, sincer, culmile și abisurile lăuntrice. De altfel, toată această auto-portretizare întru suferință și surghiun este „construită" estetic, exact ca la Nerval, perfect echilibrată aerian prin jocul sonorităților interioare, al rimelor alternate masculin/feminin, dar niciodată clamată spontan, ca voce irepresibilă a unei structuri

abisale. Un ochi rafinat și ironic, *à* la Heine, supraveghează aici tot ce provenea din tradiția tragicului empedoclian al lui Hölderlin. Este evident că, instruit la școala măsurilor clasice pe care Goethe le-a inculcat Romantismului, Hesse urmează drumul fatal al post-romanticilor : reînnoadă — peste marii idealiști halucinați — o tradiție ce se va distila, intimist și muzical, atît în lirica de tip Biedermeier a unui *Mörike*, în naturalismul melodic al unui Eichendorff, în rafinamentul neo-clasic al pleiadei *Jugendstil*-ului. Prioritatea artei asupra naturii este, de altfel, enunțată răspicat : „O poezie nu este numai conținut, ea devine cu atît mai mult poezie, cu cît conținuturile ei acced pe calea unei alchimii artistice la o formă, la sublimarea în linie și melodie". De aceea, o temă romantică prin excelență, cum e cea a „nopții", va fi mereu vie în poezia lui Hesse, dar nu va fi niciodată noaptea lui Novalis ; după cum „florile" vor fi peste tot prezente (un volum, în 1947, se va numi *Blüttenzweig*), dar nici una nu va fi „floarea albastră" a lui von Ofterdingen. Tot ce se află aici e universul unei anumite lirici a lui Goethe, dar fără varietatea de stiluri și rostiri a acestuia. Lecția goetheană e pur exterioară : un periplu italian face dovada unei notații metodice, de turist („Der Kreuzgang von Santo Stefano", „Ravenna", „Über die Alpen", „Le ore passano e la morte è vicina", „Die Zypresen von San Clemente". „Piazzetta", „Fiesole" etc., etc.) un lung poem ca „Venezianische Gondelgespräche" nu profită nici de pe urma *Elegiilor romane* (deși e vorba de un același amor călduț, familial, nici o Faustina nu tulbură cu senzualitatea ei peisajul), nici a *Epigramelor venețiene* (proasta dispoziție și regretele Maestrului devin aici o bună dispoziție convențională) : e doar o celebrare a fastului vestimentar și a podoabelor, dar fără policromia renascentistă a unui Hofmannsthal, fără mistica pietrelor prețioase a unui George ; obsedat de același „Ewig-Weibliche" enigmatic, Hesse îi reduce misterul la simpla putință de a stîrni senzualitatea *(Kann ich die fremde schöne Frau begehren, / Als ob wir nie ein Paar gewesen wären* — „Die Geheimnisvolle"), în timp ce, la Goethe, misterul iubirii pentru Charlotte se întemeia metafizic, ca o *reminiscență* platoniciană a unei alte existențe *(Ach du warst in abgelebten Zeiten / meine Schwester oder meine Frau ;* — „An Charlotte von Stein").

În rest, iubirea, marea, toamna, călătoria, cîntecul bachic, aspirația spre copilărie, spre sînul matern etc. — iată temele cuminți ale acestei sensibilități dramatice, dar nu tragice. În

timp ce, chiar în spațiul culturii germane, Expresionismul clama ruptura dintre om și transcendent, atrofierea sentimentului panic al lumii, deplîngea „moartea lui Dumnezeu", invoca „infernul" citadin, descoperea situațiile-limită ale omului și le propunea ca tipice pentru poet, Hermann Hesse se mulțumea cu admirația relicvelor („Tempei", Marienlieder"), cu plînsul „în fața unui oraș străin" („Fremde Stadt"), sau visa victoria într-un concurs de poezie („Ich bin nur Einer...") ; cît despre „tema temelor" expresioniștilor, aceasta se rezolvă pentru Hesse prin întrebări scutite de fior existențial, ca în „Im Leide" : *Că la orice föhn / Cad din munți cumplit / Lavine cu funebru zvon — / Domnul a dorit ? // Că mă simt străin / Cînd nesalutat / În țara oamenilor vin — / De Domnul e lăsat ? // Vede El ce port, / În ce dureri plutesc ? / Ah, Dumnezeu demult e mort ! / Mai pot eu să trăiesc ?...* Specifică acestui lirism Biedermeier este lipsa de contact direct, imediat, cu adîncimile existenței, cu sublimul, cu tragicul, cu absolutul. Condiția poeziei pare a fi tocmai călduța putință de a se sustrage experiențelor pustiitoare, de a nu avea vocație tragică, de a se păstra — și recunoaște — în exercițiul sublimat al suferinței și bucuriei : *Und in Liedern verblutet / Statt in Liebesarmen mein Herz...* („Der Dichter").

Între 1911—1918, poezia lui Hesse cunoaște două experiențe dominante : una, repetată, a călătoriei (de data aceasta, cu vaporul, prin Marea Roșie, pînă în India și China) ; alta, inedită, a războiului. Abia în aceste poeme de campanie, datate din 1914 pînă în 1918, se poate aprecia mai bine tonalitatea minoră, intimistă, în care lirismul de tip Biedermeier învăluie lumea : situațiile-limită (suferința, mutilarea, boala, eșecul, moartea etc.) își dizolvă caracterul teribil, umbra destinului se îndulcește, o caldă comuniune — văduvită de fior metafizic — domnește între eul individual și sufletul lumii, umple interstițiile unde ar trebui să respire funebral tragicul : *Leb wohl, Frau Welt !...* și : *Sei wilkommen, Bruder Tod !* striga poetul, resemnat, în plin cataclism. O atare împăcare, mediată, cu rosturile de neînțeles ale universului, cu ororile conflagrației mondiale, cu soarta omenirii în general, ne este greu să ne-o imaginăm sincronă cu lirica întunecată și cutremurătoare a lui Georg Trakl, și chiar cu experiența abisal orfică a lui Rainer Maria Rilke, pentru a nu mai vorbi despre expresioniștii propriu-ziși.

După volumele *Gedichte* (1902), *Unterwegs* (1911), *Musik der Einsame* (1915), lirica lui Hesse, oglindă tot mai fidelă a

dramelor personale, cunoaște totuși sentimentul unei sfîșieri lăuntrice abia spre finele anilor '20 : *Krisis* (1928) și *Trost der Nacht* (1929) sunt mărturiile acestei perioade. Dar anii cei mai fertili vor fi următorii treizeci, cînd poetul își dă măsura întregului său talent, odată cu volumele *Vom Baum des Lebens* (1933), *Neue Gedichte* (1937), *Der Blüttenzweig* (1947), *Die Gedichte* (1953). Acum elegiacul Hesse atinge sunetul cel mai pur al melancoliei : climat în care o sensibilitate educată, rafinată chiar, se deprinde și mai mult cu o lume a nuanțelor — presimțul furtunii, înviorarea după trecerea ei, tîrziul fiecărui anotimp, fadoarea și fanarea vegetală etc. În general, poetul tratează viața naturii ca un fel de fabulă a vîrstelor umane, osmoza între om și peisaj insinuînd o stare de beatitudine pasivă, de lenești acceptare a pățaniilor : *wir blühen und verblühen gern / in Gottes grossem Garten* („Rückgedenken"). La un moment dat, aducîndu-și parcă aminte de maestrul său, autorul regăsește chiar tonul și cadențele lui Hölderlin, pentru a celebra fototropismele omului : *Zeiesc e și pururea spiritul. /.../ Grea e calea sa, păcatul și moartea-i sunt hrană, / Ades rătăcește-n beznă, ades i-ar fi fost / Mai bine să nu fi existat niciodată. /. Pururea însă fulgeră peste el dorul său, Hotărîrea sa : lumea și spiritul, / Și noi simțim : pe el, pe cel în primejdie, / Cu aparte iubire-l iubește Eternul...* („Conștiință"). După cum, alteori, o nesperată solidaritate umană trezește din amorțire acest climat de resemnare placidă, de degustare a propriei veștejiri, și atunci fața lumii devine, brusc, o funcție de iubire : *Noapte și neliniște-ar fi lumea / Fără tine, fără mine, fără tine...* („Muzică pe trei voci"). Apoi, încă o dată, conștiința încropitei, trecătoarei noastre ființări devine suverană, marcînd ea însăși bornele care o despart de Ființa, iar această confesiune capătă — *mirabile dictu* ! — accente heideggeriene : *Nu ni s-a îngăduit nici o Ființă. Suntem doar / Puhoi, în toate formele găsim priință : / În zi, în noapte, în azururi, în altar / Răzbim prin ele, arși de setea de Ființă...* („Tînguire"). Ca niciodată, privirea poetului coboară acum, sub orizontul propriei copilării, spre fabuloasa vîrstă de aur, pe care — crezînd în recurența timpului — speranța lui o afirmă din nou, ca o altă vîrstă mitică : *Poate că odată -ntreaga beznă se va duce, / Poate că odată timpurile vechi vor reveni, / Soarele din nou precum un zeu ne va conduce / Jertfe noi din mîna noastră va primi...* („Slujbă"). În fine, așa cum romanul *Lupul de stepă* își găsise un comentar liric cîndva, acum *Jocul cu mărgele de sticlă* îi inspiră două

poezii ; şi astfel, obsesiile educativ-esoterice, propensiunea spre enigmatic, care transpar în acest roman, îşi află o expresie literară remarcabilă : *Bătrînul doarme / Printre ruini, în mîini cu perle-n fel şi chip, / Hieroglife-odată-adesea pomenite, / Azi sunt doar sticle colorate, sunt doar cioburi, / Şi fără zgomot curg din mîinile-ofilite / Pe jos, se pierd uşoare în nisip...* („Der letzte Glasperlenspieler"). Cîteva poeme excepţionale („Buchstaben", „Nach dem Lesen in der Summa contra Gentiles", „Orgelspiel", „Spätsommer", „Stufen" etc.) îi asigură lui Hesse un loc de seamă în lirica acestui secol. Apoi, din nou, familiaritatea cu lumea şi moartea, tema deşertăciunii universale, voluptatea puţin perversă a îmbătrînirii, recuzita aceluiaşi peisaj autumnal tot mai convenţională, — recompun mai vechea filozofie a resemnării senine, superioare, la îndemîna tuturor sufletelor sensibile ale unei societăţi, care constituie, probabil, semnificatul principal al artei Biedermeier : *Wir lieben / Was uns gleich ist, und verstehen / Was der Wind in Sand geschrieben...* („In Sand geschrieben"). Pe această linie de îmbrăţişare luminată a rosturilor incomprehensibile ale lumii, îşi semnează Hermann Hesse, în 1962, ultima poezie, „Kleiner Gesang", nu fără ambiţia, poate, de a fi un ecou laic la „Chorus mysticus" din finalul lui *Faust : Poem-curcubeu lucitor, / Un farmec de raze ce mor, / Noroc ce ca muzica piere, / Madone în lacrima lor, / A vieţii amară plăcere...// Corole smulse-n furtuni, / Depuse pe lespezi cununi, / Fugarnice seninătăţi, / Luceafăr căderii promis : / Un val de frumos şi tristeţi / Plutind peste-al lumii abis...*

Prea puţin cunoscută în timpul cînd a fost scrisă, opera poetică a lui Hermann Hesse îşi datorează lipsa de ecou — atît imediat, cît şi tardiv — îndeosebi faptului de a fi fost absentă din marea bătălie pe care lirica europeană a dus-o, în acest secol, cu propriile sale tradiţii. Cantonat tocmai în tradiţia poeziei romantice, care treptat se clasiciza, ca un senior în fieful său bine proteguit de creneluri, unde nu „primeşte" decît invitaţi de spiţă aleasă, Herman Hesse şi-a cultivat domeniul propriu cu o pasiune distantă de prinţ narcisiac, atent nu atît la răsfrîngerea în sine a lumii din jur, cît la felul în care el însuşi se răsfrînge în ea : prea încărcat de propria-i ereditate poetică, el n-a manifestat ambiţia de a avea erezi.

BCU IAŞI

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Andrea Zanzotto :

De la peisajul liric la „verbalizarea lumii"

Andrea Zanzotto (născut la 10 octombrie 1921 la Pieve di Soligo în provincia Treviso) este unul din cele mai grăitoare exemple ale modului în care o tradiție poetică, dusă pînă la ultimele ei consecințe, poate întîlni modernitatea cea mai pură și temerară, în afara oricărei ideologii de avangardă lirică.

Prin anii '60, poetul și criticul Franco Fortini scria despre el : „Un întîrziat, fără îndoială, cu acea ţîfnă de eleganță care aparține întîrziaților ; și așa cum în imagini singulare se vădește o literatură exersată dar deja decorativă, Eluard sau alții, la fel și-n aceste strofe e un vag ecou de ceva auzit /.../ Zanzotto reprezintă admirabil ultima fază a liricei noastre ca reluare a unui spirit ce părea dispărut și care revine la întîlnire, cînd societatea se imobilizează iar «natura» se eliberează". Aceste rînduri erau scrise după ce Zanzotto publicase *Dietro il paesaggio* (1951), *Elegia e altri versi* (1954), *Vocativo* (1957) și *IX Ecloghe* (1962). Un singur volum li s-a adăugat, între timp, acestora, *La Beltà* (1968) ; dar a fost de ajuns, pentru ca critica literară să salute azi, în Andrea Zanzotto, pe cel care a operat un salt temerar pe linia unei poezii care — fără a putea fi considerată chiar experimentalistă — constituie o mostră elocventă de activitate a semnificanților și de „eliberare" a sensului.

„Odată cu *La Beltà* (scrie Stefano Agosti în prefața la volumul antologic *Poesie,* Mondadori, Milano, 1973) poetul se aventurează pe acel sol originar din care se desprind, în ametitoare lanțuri infinit proliferante, semnificatele ce constituie obiectele. Dar e vorba de semnificate care se nasc din semne nerelaționate, din vaste și absurde secvențe de sunete înrudite, de muguri dezordonați de silabe, de bîlbîieli și de tăceri. Aceasta e domeniul Semnificantului : sol tulburat și nesigur, opac și tainic activ ca materia însăși. Este totuși și un sol ecume-

nic, odată ce revin formulările unei «*infans*» și ale «bolnavului» al «afaziculuí» și ale «celui ce doarme» : silabe originale și depărtate, silabe tremurătoare și permanente. Și este, de asemenea, dar la nivel simbolic, locul «Mamei» și al «Matricei» : prima configurată lingvistic în «petèl» (limbajul cu care mamele se adresează copiilor) ; a doua, în violente notații erotice care se deschid în carte și care merg de la mari imagini abstracto-concrete ale sexului, la referințe lingvistice populare, rezerve de sacralitate /.../ Dar spațiul Semnificantului este și locul unde Istoria e detritus și unde lipsa de sens are un sens. În definitiv, e locul Originei, chiar dacă e vorba de o Origine pierdută și, chiar, de o absență a Originei" (pp. 20—21).

De fapt, receptarea *valorii* poeziei lui Zanzotto nu s-a modificat ; ceea ce a fluctuat a fost judecata de caracterizare și de situare a cestei poezii. Apreciat ca demn urmaș al marii linii Ungaretti-Montale, Andrea Zanzotto a fost definit, la început, între coordonatele hermetismului : „Natura nu e aleasă pentru culorile și solicitările ei imediate, nici nu e luată ca traducere, ca oglindă a unei stări de suflet determinate, ci este ea însăși sentiment, nu întotdeauna descifrabil, compunîndu-și elementele ca simboluri absolute", scria în 1951 Giuliano Gramigna. Iar Ungaretti însuși nota în 1954 : „E un mod leopardian de a simți peisajul. Citindu-l pe Zanzotto, poți vedea un ținut trăind, frust, vetust, violent, filtrat, care neîncetat se descompune și se regenerează, un ținut aerat, ținut de vrajă și idilism desfigurate de tragedie". Același Fortini, citat mai sus, îl încadra unei certe tradiții umaniste neo-clasice : „Și totuși, ne putem întreba, dacă acest adevăr uscat și crud, care sclipește ici și colo în crisparea versurilor și a strofelor, nu e contrazis de lexicul neo clasicizant, care pare să fie luat din opurile unui abate umanist și din recuzita scenică a unui teatru austriaco-iezuit scris în limba latină ? Admirabilă este această sensibilitate în stare să topească ecouri atît de diverse și depărtate între ele /.../ Dar și mai admirabilă, cînd corupe această conductă forțată de ape, curgînd în jos peste secole de coline lirice, cu voci și ape de o altă și mai vehementă și pasionată origine". E clar : poetul-critic intuia, la confratele său de generație, tocmai domeniul în care avea să se exercite ceva mai tîrziu, fermentul activ al inspirației lirice : domeniul limbajului însuși. Este, de altfel, și intuiția lui Montale care, în 1968, îl deținea uimitor de precis pe viitorul poet : „E o poezie foarte cultă, a sa, o adevărată scufundare în acea pre-exprimare ce precede cuvîntul articulat și care apoi se mulțumește

cu sinonime în șiruri întregi, de cuvinte care se regrupează prin simpla afinitate fonică, de bolboroseli, interjecții și mai ales repetiții. E un poet percutant, dar nu zgomotos : metronomul său e poate bătaia inimii /.../ O poezie-inventar care e puternic sugestivă și acționează ca un drog asupra intelectului".

O și mai exactă caracterizare formulează, în același an, Maria Corti : „Pe de o parte, componenta pseudo-magică a limbajului, fermentînd de forțele preconștientului și inconștientului ; de alta, componenta culturală, în această poezie de ecouri, parafraze, citate, *collages* din cea mai compozită tradiție literară (de la Hölderlin la Manzoni, de la Goethe la D'Annunzio, de la Sf. Pavel la Baudelaire, cu întreg cortegiul de teoreticeni ai psihanalizei și lingvisticii) ; de o parte, energia iraționalului eliberator încredințată unor singulare mesaje poetice ; de altă parte, raționalul care prezidează la orice mare travaliu tehnic, de construcțe formală. Poziție în mod sigur contrară celei a avangărzii, întrucît pentru Zanzotto elementul formal nu e punctul de sosire, simplă țintă a unui proces de demistificare, ci modul în care se structurează un semnificat profund interpretativ al raportului între experiența poetică individuală și lumea de azi, în mijlocul căreia se dezvoltă". În fine ; un scurt „portret interior" : „Eul poetizant al lui Zanzotto e substanțialmente un băiețaș care descoperă lumea, reia totul de la capăt, se miră, se necăjește, se înspăimîntă. Un băiețaș luminat cultural, delimitat psihologic și îndoctrinat lingvistic care repropune viața, începînd din punctul în care somnambulul lui Sbarbaro o văzuse dizolvîndu-se" (Sergio Antonielli, în 1969).

Am dat, poate abuziv, dar intenționat, toate aceste citate, oferind imaginea extrem de conturată a „ultimului" Zanzotto, tocmai pentru că poeziile din care rezultă această imagine nu pot fi prezentate în românește : toată această aventură lirică a lui Zanzotto, în „domeniul Semnificantului", este pur și simplu intraductibilă. În același timp, această aventură indică o stare-limită a liricii moderne. „El decupează cuvintele (preciza Michel David în 1968), face să alunece prefixele pe axa lor paradigmatică exact ca în „exercițiile structurale" ale lingviștilor, prelungește sufixele în ecouri repetate, se lasă dus de vîrtejul non-sensului spre o limbă aglutinantă și nouă, al cărei risc poetic e acela de a patina peste «semnificat», de a nu mai semnifica. Pentru o clipă, această regresiune, nu experimentală, ci angajantă, dureroasă, acest drum spre Incon-

știent pe urmele lui Michaux, pe care îl admiră și adesea îl citează, se află la limita unui «désastre obscur»".

Iată cîteva exemple relevante, micro-texte în fața cărora orice temeritate de traducător rămîne paralizată, chiar dacă înrudirile lingvistice ar putea să lase impresia unei facile rezolvări : *E poi astrazioni astrificazioni formulazione d'astro / assideramento, attraverso sidera e coelos / assideramenti assimilazioni...* („Perfecțiunea zăpezii") ; sau *„L'archi-, trans, iper, iper (amore) statuto del trauma / individuato ammonticoniato speso / con amore spinta per spinta / — a luci basse e filo di terra, / a sole a sole perfino — / spallate gomitate / come in un pleonastico strabocante / canzoniere epistolario d'amore / di cui tutto fosse fonemi monemi e corteo, / in ogni senso direzione varianza, / babele e antibabele / volume e antivolume / grande libro verissimo verosimile e simile, / grembo di tutte le similitudini : gremito di una sola similitudine...* („Possibili prefazi o riprese o concluzioni").

Înainte de a ajunge la această fază a poeziei sale, Zanzotto a fost, de-a lungul primelor sale volume, un obsedat al peisajului. Dar, așa cum s-a remarcat, acest peisaj nu constituie un element al vreunei *mimesis*, el nu rezultă dintr-o ambiție restitutiv-descriptivă față de natură. Realitatea peisajului e pur interioară, lucrurile reale formînd un fel de alfabet al sufletului, aproape fără legătură efectivă cu ceea ce ele reprezintă în sfera obiectelor. Surogate ale destăinuirii, lucrurile naturale etalează în spațiu o indefinibilă stare de suflet, realitate fără întindere, pe care copacii, iarba, vîntul, cerul, culorile etc., o preiau, pentru a o „formaliza", pentru a o exprima într-o ecuație de obiecte. Toate peisajele lui Zanzotto joacă un rol pur instrumental : inventarul lor cuprinde un fel de aparate care indică gradul unei energii lăuntrice : *Quanto a lungo tra il grano e tra il vento / di quelle soffite / più alte, più estese che il cielo, / quanto a lungo vi ho lasciate / mie scritture, miei rischi appassiti* („Quanto a lungo") ; sau, și mai evident, în „Elegia pasquale" : *Discrete febbri screpolano la luce / di tutte le pendici della pasqua, / svenano il vino gelito dell'adio ; / è mia questa inquieta / gerusalemme di residue nevi, // il belleto s'accumula nelle / stanze nelle gabbie spalancate / dove grandi ucceli covarono / colori d'uova e di rosei regali, / el il cielo e il mondo è l'indegno sacrario / dei propri lievi silenzi. // Crocifissa ai vaggi ultimi è l'ombra / le bocche non sono che sangue / i cuori non sono che neve /*

le mani sono immagini / inferme della sera / che miti vittime cela nel seno.

Treptat, începînd cu volumele *Vocativo* și *IX Ecloghe*, s-a produs un fapt oarecum firesc : lipsite pînă acum de referentul lor real, toate aceste încrengături de cuvinte-semne au început să divorțeze de propria lor semnificație. Fenomenul a fost exprimat de către autorul însuși în *La Beltà*, al cărei fragment XVI se încheie cu acest distih : *Tanto, in questo fondo, / resta del processo di verbalizzazione del mondo.* Desprinderea este, acum, dublă : distanțării, mai vechi, a vocabulelor față de lucrurile pe care le numesc în realitate, i se adaugă progresiv distanțarea semnificantului de semnificat. Limbajul invadează, așa zicînd, lumea întreagă, suplantează, auto-însărcinîndu-se atît cu funcția unei realități de ordin obiectiv, cît și cu misterul, revelator de sine, expresiv, al eului poetic. Bineînțeles, fiecare aventură, oricît de mică, la nivelul lexicului, traduce acum un eveniment al universului real și imaginar ; poezia rămîne, însă, cantonată în limbaj, adică producție de text ; text care, la diversele sale nivele, asemeni scoarței Pămîntului, lasă să se vadă, cui vrea să citească, o întreagă istorie, îngropată dar încă activă, un fel de trecut mereu pulsînd din semnele sale inepuizabile. Verbalizată, lumea a devenit *lume a Verbului*, iar „evenimentele" acestui univers fonic constituie viața însăși a poeziei. Într-adevăr, poetul pare acum a se fi întors, nu atît la începuturile sale vorbitoare, cît la copilăria limbii însăși. În sensul acesta, se poate spune că Andrea Zanzotto și-a cucerit modernitatea lirică ducînd pînă la capăt o tentație umanistă : regresiunea spre izvoarele pure ale Logosului.

Supremă recunoaștere a valorii sale, Andrea Zanzotto, modest profesor de franceză într-o localitate modestă, a fost distins anul trecut cu Premiul Montale pentru poezie.

Clasicizarea expresionismului : Ingeborg Bachmann

Valoarea aparte a două volume de versuri, apărute la interval de numai trei ani *(Die gestundete Zeit*, 1953 ; *Anrufung des Grossen Bären*, 1956) a instalat-o pe Ingeborg Bachmann (născută la Klangenfurt în 1926) printre cei mai de seamă poeți germani ai Europei. Cîteva piese radiofonice i-au sporit, treptat, popularitatea : *Die Zikaden*, 1955 ; *Der gute Gott von Manhattan*, 1958 ; *Ein Geschäft mit Tränen*, 1976. Ea s-a afirmat în același timp și ca prozatoare, fie prin povestiri *(Das dreissigste Jahr*, 1961 ; *Simultan*, 1972), fie prin romanul *Malina* (1971). Receptivă la diverse opere străine, Ingeborg Bachmann a scris și libretele pentru lucrări muzicale și de balet, după *Der Prinz von Homburg* și *Der junge Lord ;* dar, poetic vorbind, cel mai interesant este *Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Ballet-pantomime „Der Idiot"*. Încă de la debutul editorial, opera ei este încununată cu diverse premii : Premiul Grupului 47, în 1953 ; Premiul Orbilor de război pentru piese radiofonice, în 1959 ; Premiul Criticii Literare, în 1961 ; Premiul „Georg Büchner" acordat de „Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung" din Darmstadt, în 1964 ; Marele Premiu de Stat pentru Literatură al Austriei, în 1968, Premiul „Anton Wildgans", în 1972 etc.

Licențiată în Drept și Filozofie, poeta a ținut cursuri de literatură la Universitățile din Harvard (S.U.A.) și Frankfurt pe Main (R.F.G.), adunate ulterior în volumul *Frankfurter Vorlesungen*, 1980. A murit la Roma, la 17 octombrie 1973.

Poeziile din volumul *Timp aminat* au, în general, un sunet post-expresionist, atenuat cu trecerea anilor. E greu de spus, dacă structura intimă a poetei a fost schizoidă ; dar în orice caz, universul ei e dual, cu două planuri, indisolubil legate prin pasiunea unică ce face din ele un dublet sufletesc inconfundabil : de o parte, o lume banal-realistă, *Umwelt* de

extracție cotidiană, uneori cu trăsături ușor naturaliste, formînd un cadru care apasă, limitează, confiscă și instigă sensibilitatea la evadare ; de altă parte, proiecția unor alte orizonturi, ca o deschidere spre lumină, căldură, frumusețe, ca o nostalgie după un ținut al originilor. Situarea fermă în timpul actual, înrădăcinarea în *hic et nunc*, ca într-un sol tern și aproape nociv, este asumată cu bărbăție, trăită cu intensitate, ca un fel de rampă de lansare, aspră și mizeră, spre o altă durată, imaginară, de o autenticitate sporită. O poezie cum e „Marea povară" trimite la Gottfried Benn, nu numai prin prezența termenului — rar — de „lemurii", ci și prin sentimentul unei pîlpîiri incerte, tragice, pe apele unui destin sumbru, prin impresia de *suspense* existențial ; cu observația că, la Benn, eroul aventurii liric-tragice e omenirea în general, văzută ca un pîlc de ființe înghesuite pe o plută ce străbate vertiginos erele ; în timp ce, aici, totul e declarat, trăit și asumat, la persoana întîi.

În acest univers, apare mereu un al doilea plan — al visului, al basmului — care transformă permanent discursul liric într-un anume delir. „Das Spiel ist aus", aventura existențială oscilează mereu între datele realității înconjurătoare și elementele unei lumi imaginare, care lasă impresia că deține cheia salvării umane din marasmul existenței imediate : *Cînd ne vom face, frate scump, o plută, ca / să navigăm în jos pe zare ? Curînd, iubite frate, noi ne vom îneca / de greutatea ei prea mare. // Iubite frate, însemnăm cu puncte mici / pe hartă ținuturi și cămine. / Ai grijă,-n fața-acestor linii negre-aici / cînd treci, te-nalță peste mine. // Iubite frate, vreau apoi la stîlp să fiu / legat, și să răcnesc întruna. // Dar tu prin valea morților gonești tîrziu / și fuga noastră este una. / De veghe-n cort pe dune și-n șatră de țigani / ne curge-n plete praful humii. / Nu se măsoară vîrsta mea și-a ta în ani, / nici vîrsta lumii. // Nici corbi vicleni, nici mînă cleioasă de paingi/ nici pene-n crîng să nu te-nșele ; / de vin și de bucate-n țara huzurului să nu te-atingi, / prin crătiți umblă duhuri rele. // Doar cel ce-i știe zînei la podul aurit / cuvîntul just, izbînda o să-și vadă. / Trebuie să-ți spun, că în grădină a pierit / azi ultima zăpadă. // Răniți de pietre, vom sălta tehui / pe singurul picior ce ne rămîne, / pînă ce regele copiilor, cu cheia țării-n gura lui, / ne va chema, iar limba noastră o să-ngîne : // Frumos e timpul, cînd curmalele-ncoltesc ! / Cade doar cel ce zboară. / Cu roșu degetar săracii giulgiul din urmă și-l tivesc, / inima ta-n sigiliul meu coboară...* Pînă la urmă, fan-

tasticul devine o dimensiune normală a cotidianului, o simplă interpretare a supremei intimități : *Hai la culcare, jocul s-a sfîrșit. Dar fii / atent, Cămășile au albe grații. / Tata și mama spun că-n casă sunt stafii / cînd facem schimb de respirații* „(Jocul s-a sfîrșit").

Sumar vorbind, poetica practicată de Ingeborg Bachmann se definește prin trei modalități, de obicei amestecate : mai întîi, descrierea naturalistă a detaliilor vieții curente *(La mese mănînc ei acum / pește afumat ; / apoi bărbații-ngenunchind / or să cîrpească năvoadele, / iar noaptea vor dormi / vreun ceas ori două, / și moi le vor fi mîinile / eliberate de ulei și sare, / moi ca pîinea visului / din care rup bucăți...* etc. „Pornire") ; apoi trecerea la metafore prețioase, complicate, baroce, care fixează situația existențială ca niște copci de argint (în „Manevre de toamnă" : *mit wertlosen / Sommergeld in den Taschen liegen wir wieder / auf der Streu des Hohns, in Herbstmanöver der Zeit... ;* sau în „Vals negru" : *Steinrumpf und Vogelschwinge suchen die Position // zum Pas de deux ihrer Nächte, lautlos mir zugewandt, / Venedig, gepfählt und geflügelt, Abend- und Morgenland !) ;* în fine limpezirea stilistică, prin abandonarea ornamentelor și în preferința pentru declarația directă, de mare angajament etic (în „Fraternitate" : *Alles ist Wundenschlagen, / und keiner hat keiner verziehn. / Verletzt wie du und verletzend / lebte ich auf dich hin.).*

Pe deasupra tematicii, poemul care dă titlu volumului de debut, *Timp amînat*, confirmă una din obsesiile principale ale poetei : momentul de indecizie, dinaintea oricărei plecări, dinaintea oricărei opțiuni, cînd ființa e parcă despicată în două, echilibrată dureros prin același dublet, amintit mai sus : de o parte, inerția stării pe loc, concepută ca povară a trecutului ; de altă parte, posibiltatea exultantă a desprinderii de timp și loc, viziunea unei eventuale ordini, sperate și acum iminente. Momentul acesta se exprimă, dincolo de starea nostalgică dominantă, în gesturi foarte precise, practice, ca un ceremonial al cotidianului : *Nu privi înapoi. / Leagă-ți încălțămintea. // Gonește ciinii îndărăt. / Aruncă peștii în mare. / Stinge nipralele...* Ceremonial aproape magic, care la rîndul său conține cele două forțe contrare ce-și dispută eul liric: gesturile acestea rup cu trecutul, exact în măsura în care proiectează un viitor încă neconcretizat. Dacă timpul are trei fețe, la Ingeborg Bachmann prezentul e doar o lamă care desparte două extaze. Acest moment de cumpănă, de minuțioasă preparație exterioară a sufletului, de adunare a puterilor, nu e niciodată

plin de optimism, sigur de sine, arogant, ci aproape timid, străbătut de îndoieli și neliniști, al căror ecou e versul inițial și final : *Es kommen härtere Tage.* Aceste „zile mai aspre" constituie, de fapt, climatul firesc al poemelor : fie că formează un prag, ce trebuie depășit, al trecutului, fie că abia se anunță în zare. „Sterne im März" exprimă aceeași stare existențială : pregătirea viitorului. Aici poeta vorbește, într-adevăr, ca Benn, adică în numele unei omeniri generice, despre clipa în care omul se simte *însămînțat* în ceea ce va veni, pe fondul pseudo-descriptiv al unui peisaj metafizic : *Încă-i departe semănatul. Vin prin ploaie. / Cîmpia nimănui și stelele de Martie. / Formulă-a gîndurilor fără rost, / se schimbă universul urmînd pilda / luminii, care nu atinge neaua. // Sub nea va fi chiar pulbere, / și, cît n-a putrezit, hrana de mîine / a pulberii. O, ce mai vînt pornește ! Din nou despică plugurile bezna. / Zilele se vor face tot mai lungi. / În zile lungi, fără-a ne întreba, suntem / însămînțați în strîmbe, drepte linii, / iar stelele dispar. Pe cîmpuri / fără s-alegem creștem sau pierim, / supuși ai ploii și, la urmă, și-ai luminii...* Ceea ce sugerează orizontul tragic al existenței e, aici, un cuvînt mic și aparent, nevinovat, ca *wahllos :* a nu alege, a nu avea dreptul să alegi, a nu-ți alege linia sorții — iată ce întunecă cerul unei zile de martie, cînd oameni și stele par aruncați în brazdele negre ale cosmosului, ca niște grăunțe. Că atare momente de indecizie sunt preferate de poetă, o dovedește un poem ca „Im Zwielicht", care încă din titlu — „între noapte și zi" — sugerează balanța destinală cu două talere egale : *Recunoscut e cel ce zăbovește-acum, / recunoscut, cel ce-a uitat verdictul. / Tu nu poți și nu vrei să-l știi, / tu bei doar de pe margini, stropul rece, / și, ca pe timpuri, bei și rămîi treaz, / îți cresc încă sprîncenele, ești privit încă ! // Dar eu deja al clipei sunt / în așteptarea dragostei, îmi cade ciobul / în foc, mi se preface-n plumb, / precum era. Și îndărătul glontelui / stau, cu un singur ochi, decis, mijit, / și-n fața dimineții îl trimit...*

„Zbor de noapte" introduce o altă caracteristică, starea omului însingurat *(der Status der Einsamen),* poate nu fără ecou din Trakl. Singurătatea aceasta apare, mai întîi, pe fondul întunecat al contemporaneității, ca refuz al demoniei istoriei : al cerului „visat ca loc de cranii și ca ruguri", al „acoperișului lumii cu țigle duse de vînt", așa cum îl văd piloții bombardierelor ; al „morilor", bîntuite de „lilieci cu zboruri oarbe", al ploii care invadează casa ; refuz al unei lumi care, văzută exclusiv pe hartă, pare a nu mai avea nevoie de nimic *(der nichts*

hinzuzufügen ist), dar care, în realitate, e un loc al mizeriei și al suferinței : *Cine trăiește-acolo jos? Cel care plînge... / Cine își pierde cheia casei sale? / Cine nu-și mai găsește patul, cine doarme pe praguri? iar în zori cutează / s-arate dunga argintie : uitați-vă, deasupra mea...* Într-un „Psalm" se deplînge ulcerarea resimțită în prezența unor *tragischen Spinnen der Gegenwart*, oroarea în fața măcelarilor „care opresc înmănușați / suflarea celor fără apărare". Singurătatea e, apoi, neputință, ca în poemul „Salz und Brot" : eul, poetic, asemeni unei case, e bîntuit de un fel de „om al ploii" *(Regenmann)*, care „es *verwaltet jetzt mein finsteres Haus*" ; solitudine plină de feluritele *„Zeichen der Ohnmacht"*, cărora ființa umană, strivită de vicisitudini, a ajuns să li se închine. În fine, însingurarea e sentiment al culpabilității, cu atît mai tragic, cu cît vinovăția aceasta pare a fi una „fără vină" : *wir teilen ein Brot mit dem Regen, / Ein Brot, eine Schuld und ein Haus...*

Nu-i mai puțin adevărat că, aproape în toate aceste poeme, există — conform acelei legi interioare a sufletului poetei — bruște iluminări ale zării, țipete surprinzătoare de exultanță, neverosimile gesturi de încredere în ceea ce vine : *Cel mai plăcut e-n zori, / cu cea dintîi lumină, să te înalți senin, / în fața cerului de neclintit să stai...* („Pornire") ; sau : *Și ce-ți mărturisește inima? / Între ieri și mîine oscilează, / străină, fără zgomot, / ceea ce bate-i chiar / căderea ei din timp...* („Cazi, inimă") : sau : *Minuni face timpul...* („Manevre de toamnă") sau : *Nu au apus pămîntul, soarele, / dar rătăcesc ca astrele necunoscute...* („Zbor de noapte"). O singură dată, în acest volum, tonul crispat, îndurerat, aspru, aproape viril, devine o scurtă înfrînare a candorii și grației, în catrenul intitulat „În viscolul de roze", alcătuit pe cele mai la îndemînă opoziții : *Unde o pornim în viscolul de roze, / noaptea de spini e luminată, tunetul / frunzarelor, care-n boschete-abia șoptea, / se ține-acuma scai de noi...*

Schimbarea la față cea mai importantă, odată cu al doilea volum, *Invocarea Ursei Mari*, o constituie prezența iubirii, — dimensiune nouă a acestui univers („Nebelland", „Erklär mir Liebe", „Tage in Welss", cîteva din „Cîntecele din refugiu" etc.) Critica timpului prezent nu dispare cu totul : în „Curriculum vitae", el este încă înfierat ca *timp arogant (grosspurige Zeit)*. Dar ceea ce domină, acum, e sentimentul aproape tonic, de a fi găsit cîteva peisaje în care eul liric să se insereze cu încre-

dere, să prindă rădăcini, să-și recucerească unele certitudini. Aceste — destul de puține — regiuni privilegiate, încărcate de favoruri ale existenței, vor fi, pe rînd : natura luată în stăpînire *(Ca-ntregul cîmp să-l umplu / cu zvonuri, / am suflat în corn, / dorind ca-n vîntul care se stîrnea / și printre spicele care se leagănă / de soiuri felurite, să trăiesc !..* („Landnahme") ; lumea văzută ca o arenă a riscului *(În cortul de circ, de pe naltul trapez / să salt prin cercul de foc al lumii cutez. / În mîna stăpînului mîna mi-o curg, / iar el îmi trimite-un luceafăr de-amurg...* „Die blaue Stunde") ; spectacolul cuplurilor care se iubesc, nu numai la nivelul materiei organice *(Păunul coada și-o desface-n fast uimit, / hulubul gulerul de pene și-l ridică, / plin ochi de uguit se-ntinde spațiul, / rățoiul țipă, toată țara se înfruptă / din mierea cea sălbatică, oricare rond e / tivit, în parcul ordonat, cu praf de aur. // Se-mbujorează peștele, întrece bancul / și cade-n năvod pe patul de corali. / La zvon de argintiu nisip dansează scorpionul. / Gîndacul de departe-adulmecă extazul. /.../ Apa știe să vorbească, / talazul ia un alt talaz de mînă, / în vii se umflă struguri, cresc și cad. / Nevinovat iese din casa-i melcul ! // O piatră știe pe-alta s-o înmoaie...* „Explică-mi, iubire") ; tărîmul de basm al iubirii, acum ca spațiu marin *(Mi-e gîndu-acum la albatros, / cu el pornesc în sus — / și intru cu avînt / într-un ținut de nedescris. / În zare bănuiesc, / strălucind în amurg, / continentul meu fabulos / de dincolo, care mă liberase-n / cămașa morții. // Trăiesc și-aud din zare cîntecul lui de lebădă...* „Zile în alb") ; țara de baștină a Sudului *(Și cînd m-am îmbătat de mine / și țara mea dintîi / fu legănată de cutremure, / spre contemplație m-am trezit. // Viața mi-a fost ușoară. / Aici piatra nu-i moartă. / Fitilul sare-n sus, / cînd îl aprinde o privire...* „Das erstgeborene Land") ; în fine, conceptul de adevăr, capabil să garanteze deopotrivă miraculosul și seriosul existenței *(Ceea ce-i drept nisip în ochi nu-ți zvîrle, / ce-i drept, nici somn nici moarte nu-ți vor da / ca increat și sfătuit de chinuri, ce-i drept piatra de pe mormînt ți-o ia. // Ce-i drept, atît de slab, de șters de ape / în bob, în patul limbii stînd, în foi / un an și încă unul și toți anii, / el nu creează timp, și-l ia-napoi. // Ce-i drept își taie drum prin largul lumii, descurcă piepten sarcini, vis, cununi, / se-nfurie și cu prădate fructe / te soarbe tot, de zvonul lui răsuni. // Ce-i drept n-așteaptă pînă la răpirea / pe care poate totul ai mizat. Ești prada lui cînd rănile-ți deschide, / te-atacă numai cel ce te-a trădat. // Apare luna cu ulcioare triste. / Bea-ți, deci, mă-*

sura. ce amurg amar ! / Hulubii fulguie-n peneturi drojdii, / o creangă nu e sigură măcar. / Te agăți de lume, copleșit de lanțuri, / dar ce e drept se mișcă, saltă-n zid. / Tu stai de veghe, paznic al dreptății, / privind ieșirea neștiută-avid... „Ceea ce e drept").

Odată cu acest spor al ethosului vieții, se constată și o deschidere spre solaritatea lumii — motiv surdinizat pînă acum, existînd doar ca nostalgie a Sudului ; de data aceasta, imnul „An die Sonne" îi dă expresie largă și solemnă : *Mai frumos ca splendida lună și-nnobilata-i lumină, / Mai frumos ca stelele, faimoasele decorații ale nopții, / Mult mai frumos ca-nvăpăiata naștere a unei comete / Și de departe spre mai frumos hărăzit ca oricare alt astru, / Pentru că viața mea și a ta zilnic atîrnă de el, este soarele. /... Soare frumos, căruia din pulbere chiar adîncă uimire i se cuvine, / Iată că nu din pricina lunii și-a stelelor și nici / Pentru că noaptea-ngîmfîndu-se de comete își caută-n mine-un nebun, / Ci din pricina ta și-n curînd pe vecie și pentru nimic altceva / plînge-voi, plînge inevitabila pierdere a ochilor mei.*

Temă rară, la Ingeborg Bachmann, dar inconturnabilă în atmosfera problematică a anilor noștri, versurile dedicate limbii (poemele „Rede und Nachrede" și „Ihr Worte") sunt remarcabile. Poeta distinge între „grai" și „clevetire", dar nu în sensul distincției heideggeriene între „discurs autentic" și „vorbărie inautentică", primul în slujba Ființei, a doua instrument practic de stăpînire a ființării. Aici, rostul adevăratei limbi e văzut în devotamentul față de concordie, față de înțelegerea inter-individuală, în refuzul de a fi o unealtă a discordiei și a bîrfei ; căci cuvîntul care „însămînțează dragoni" e, totodată, *Gerücht von andrer Schuld*, contribuind astfel la stimularea complexului de culpabilitate ; în timp ce cuvîntul poetic are un rol soteriologic : el e *logos* care salvează un *cosmos* *(Să nu ieși din gura noastră, / cuvînt, ce-nsămînțezi dragoni. / Ce-i drept, apăsătoare-i zarea, dospind acrită fumegă lumina / pe bălți atîrnă-un negru roi de muște. // Cucuta bea vîrtos, / o mîță moartă zace, / șarpele scuipă-asupra ei, / scorpionul dănțuiește. // Să nu ne intri în ureche, / ecou al vinei altora, cuvînt, / ce naști băltoace / în mlaștină să mori. // Cuvînt, tu să ne fii de-o gingașă răbdare / și nerăbdare. Semănatu-acesta / va trebui să se încheie ! // Nu-nvinje fiara cel ce imită glasul fiarei, / Cel ce-și divulgă taina patului, își pierde toată dragostea. / Bastardul vorbei slugărește glumei. aflîndu-și victime printre smintiți. / Cine-ți ceru părerea despre-acest stră-*

in? / Și dacă nedorită o spui, din noatpe-n noapte du-te / cu ulcerele lui în talpă, pleacă! / și nu veni-napoi. // Cuvint, să fii de partea noastră, / clar, liberal, frumos. / Fără-ndoială trebuie să ia sfîrșit / neîncrederea în sine. / („Racul umblă de-a-ndoaselea, / Cîrtița doarme prea mult, / Varul, care naște stînci, / se stinge-n apa moale.) // Vino tu, har de zvon și suflu, / dă forță acestei guri, / cînd slăbiciunea ei / ne sperie și ne ține în frîu. // Vino și nu da greș, / cu-atîtea rele ne luptăm. / Cît sîngele dragonului încă nu-l apără pe diavol, / această mînă cade-n foc. / Cuvint al meu, salvează-mă !..." („Grai și clevetire").

Încă din *Invocarea Ursei Mari*, și odată cu poemele publicate izolat mai tîrziu, se observă în evoluția poetei austriece ceva similar curbei evolutive a lui Gottfried Benn : o trecere sensibilă, de la tonul post-expresionist, la o poetică de tip clasicizant, care — în planul tematic — luminează treptat orizonturile lirice, iar în planul modalităților recucerește formele tradiționale. Dar e vorba exclusiv de o evoluție în planul artei, care se desparte, astfel, de progresiva destrămare interioară a eului psihic și social, și care — caz destul de rar — i se opune flagrant. Încît s-ar putea spune că Ingeborg Bachmann învinge în arta lirică, ceea ce n-a izbutit să biruie în viață. Mărturia dramei interioare pare a fi consemnată în poemul — clasicizant ! — „Scherbenhügel", adevărată artă poetică orfică, de prefacere în cînt a suferinței : *Grădinile-n ger se-mpreună — / în sobă stau piinile scrum — / cununa din basmul recoltei / ți-e iască în mînă acum. // Tăcere ! Ai grijă de boarfe, / cuvintele, oarbe de plins, / la poala colinei cu cioburi, / ce brazdele veșnic le-a strîns. // Cînd toate ulcioarele crapă, / ce lacrimi rămîn în ulcior ? / Mai jos din spărturi iese focul, / sunt limbi în șirag arzător. / Și încă isca-se-vor aburi, / cînd apele-n foc se reped. / O, nașteri de nori, de cuvinte, / ce-n culmea cu cioburi se-ncred !* („Culmea cu cioburi"). Nu e de mirare că, în pofida unei teme cum e despărțirea în iubire, poezia „Nord und Süd" se rezolvă luminos, prin opoziția a două tărîmuri, dintre care unul pare a deține secretul timpului, așadar al fericirii : *Tîrziu ajungem oaspeți ai grădinii / grădinilor, în somn, și-o știm doar noi. / Voiam s-așteptăm zăpada cu măslinii, / în ramuri de migdal — îngheț și ploi. // Dar cum să-ți uiți palmierul ura / sub care-un val de foi fierbinți pierea, / și cum să-ndure frunza-i goală bura, / cînd tu îmbraci veșmînt de vreme rea ? // Știi bine, ploaia-ți îngrădise cîmpul, cînd evantaiul larg ți l-am adus. / Tu l-ai*

închis. Acum îți scapă timpul, / de cînd un stol m-a luat vislind pe sus. („Nord și Sud"). Aceeași biruință asupra suferinței și morții o respiră scurtul poem „După mulți ani" : *Stă-n arc de soare-a timpului săgeată. / Dacă pe stînci agave fac popas, / deasupra-n vînt ți-e inima-nclinată / și cu-orice preț oprește-al orei pas. // Peste Azore-o umbră se-nfiripă ; de-un tremurînd granat în piept tresari. / Chiar moartea este conjurată-n clipă, / tu țintă-i ești orbind-o, cînd apari. // Chiar marea răsfățată-și simte slava, spre-un pumn de sînge-nalță-oglinzi adînci. / Și după mulți ani înflorește-agava / cu fluxul beat în față, sus, pe stînci.*

Abia spre sfîrșitul activității sale, poeta regăsește tonul amar și dîrzenia începuturilor sale lirice, combinate acum cu sentimentul unei inexorabile zădărnicii, ca în „Keine Delikatessen" : *Nimic nu-mi mai place. // Oare să / dischisesc o metaforă / cu o floare de migdal ? / să răstignesc sintaxa / pe-un efect de lumină ? / Cine-și va sparge capul / cu asemenea lucruri deșarte ? / Am învățat să fiu atentă / cu cuvintele care se află aici / (pentru clasa cea mai de jos). // Foame / ocară/lacrimi / și / beznă. .../ Eu nu neglijez scrisul / ci pe mine. / Alții se pricep / Dumnezeu știe cum / să se ajute de cuvinte / Eu nu sunt asistentul meu. /.../ Partea mea, în pierdere mergă...* Scris cam în aceeași perioadă, poemul „Un fel de pierdere" e și mai explicit : *De ierni, de un septet vienez și de veri m-am îndrăgostit. / De hărți, de-un cătun de munte, de o plajă și de un pat. / Avînd un cult pentru date făcînd promisiuni de nerealizat, / dorind Ceva și cucernică stînd în fața Nimicului / (-a jurnalului împăturit, a cenușii reci, a biletului cu o notiță) / fără teamă de religie, căci biserică era patul acesta...*

Ca și cînd și-ar fi presimțit sfîrșitul, Ingeborg Bachmann a plecat în Sudul veșnic avînd în gură acest ton testamentar.

DESPRE LIRISMUL BAROC GERMAN

În ultimul timp, imaginea tradițională despre poezia barocă din Germania secolului XVII a suferit o inevitabilă transformare. Cele cinci propoziții care o caracterizau — barocul este stilul contra-Reformei, barocul este legat de absolutism și de curțile domnitoare, barocul este gratuit, pur decorativ, barocul este, în Germania, un produs de import, barocul este contrarul Iluminismului care-i succede — au început să fie, rînd pe rînd, dacă nu contestate, în orice caz disecate și completate cu alte trăsături (Cf. Marc Petit : *Poètes baroques allemands*, Maspero, Paris, 1977).

Că barocul a putut trece drept stil reprezentativ al Contra-Reformei se explică prin faptul că una din trăsăturile sale — „iezuitismul" — a fost identificată cu Ordinul Iezuiților însuși, care domina viața religioasă în țări ca Spania și Italia care au reacționat violent față de lutheranism. Indentificare abuzivă :chiar și în Franța, poeții de tip baroc sunt protestanți, catolicismul fiind oarecum „rezervat" celor clasici. În Germania secolului XVII, de la silezianul Martin Opitz pînă la austriaca Catharina Regina von Greiffenberg, inclusiv grupul celor din Nüremberg, — toți sunt protestanți. După cum remarcă Marc Petit, *renașterea* literară germană este de fapt rezultatul, în epoca barocă, a unei „grefe reușite a umanismului european (esențialmente francez și olandez) pe trunchiul cam riguros al Reformei germane". (p. 9). În această țară, poeții renașterii baroce provin din straturi sociale ostile casei de Habsburg : din nobilimea intelectuală și dintre comercianții din Hamburg și Breslau. În locul privilegiilor acordate de casa domnitoare — de care se bucurau, în Franța, aristocrații clasicizanți — germanii luptă pentru libertatea comerțului, libertatea politică, libertatea de gîndire, libertatea religioasă etc. „Disponibilitatea" unor scriitori baroci, precum Weckherlin, Gryphius sau Lohen-

stein față de curțile suveranilor europeni, se explică prin latura lor de diplomați care se adaptează mereu condițiilor social-politice din jur, dar numai pentru a cîștiga noi aderenți la „cauza" lor. E vorba — cum s-a mai spus — de o „strategie politică, stoică și machiavelică", combinată cu o „strategie a penei de scris", observabilă mai ales la Daniel Casper Lohenstein ale cărui „piese tragice glorifică rînd pe rînd pe tiranicidul Brutus și domnia Casei de Austria" (p. 10).

Pentru acest tip de scriitori, angajați în tumultul istoric imediat, poezia nu putea să rămînă „joc pur", gratuit. În celebra sa *Buch von der Deutschen Poeterey*, Martin Opitz scrie: „La fel de ridicolă este opinia conform căreia poezia n-ar consta decît în sine însăși : mult mai adevărat este că ea conține în sine toate științele". O poetică a gratuității este cu totul străină pentru Catharina Regina von Greiffenberg, ca și pentru Quirinus Kühlmann : prima, refuzînd să abjure credința protestantă, a fost exilată din Austria, al doilea a murit ars pe rug în Rusia, demonstrînd astfel că poezia nu este un simplu joc fără riscuri, ci — în anumite cazuri — un joc mortal.

Pentru că lucrarea lor asupra limbii și versului, precum și întreaga lor estetică, se inspiră din Scaliger ; pentru că reflectînd asupra metricei germane — și arătînd că aceasta se bazează pe accent, nu pe durată — și aplicînd în materie de limbă națională aceleași principii umaniste ce i-au animat pe Ronsard și poeții Pleiadei, barocul german a fost privit ca adus din alte țări. Va trebui însă, oricum, să se remarce deopotrivă că Opitz este „primul pangermanist" și că recomandările de „purificare" a limbii germane, emise de Philipp von Zesen, nu pot fi totuși considerate ca un act de naționalism. Balansul acesta, între cultura europeană umanistă de o parte, și interesul pentru limba națională, de alta, este tipic pentru aproape toți corifeii barocului german. După cum faptul că toți sunt, prin excelență, poeți ai rațiunii și ai virtuților ei anulează respingerea cu care i-a întîmpinat Iluminismul, dornic — ca orice orientare tînără — să rupă categoric și cît mai repede orice legătură cu predecesorii, chiar și cu cei ce l-au prefigurat.

Prim tropism mediteranean al culturii germane, devansînd cu o sută de ani pe Lessing, Goethe, Hölderlin, poezia și proza barocă din secolul XVII — puternic orientate spre, și mult influențate de Antichitate — nu pătrund, totuși, dincolo de pragul latinității : poetica lui Scaliger, ținută la mare

cinste de contemporani, va încerca să le arate unor poeți germani ca Martin Opitz, Andreas Gryphius, Catharina Regina von Greiffenberg, Georg Philipp Harsdörffer, Johann Klaj, Quirinus Kühlmann, Daniel Caper Lohenstein, Paul Fleming etc. — că rafinatul Virgiliu e superior, ca artist, elementarului Homer. Dar dacă rafinamentul estetic va fi o componentă permanentă a barocului german, poeții lui vor deprinde de la italieni și francezi (Pietro Bembo și Giorgio Trissino, respectiv Du Bellay și Ronsard) să facă apologia limbii naționale, instrument de expresie încă destul de aspru și rebarbativ.

În general, ceea ce-i caracterizează pe acești poeți este un original amestec de forță și subtilitate, de pathos al luptei politice (mascate, ca întreg Războiul de treizeci de ani — perioadă în care au trăit — sub blazoane nobiliare și articole de credință) și cultură clasică, de simplitate a simțirii și complicație a intelectului, de elan al trăirii și artificiu al construcției literare.

Pledoaria pentru limba națională se face, la ei, în cadrul unei foarte practice preocupări de poetică : lucrările respective poartă, cu aproximație, același titlu : *Buch vor den Deutsche Poeterey* (Cf. *Poetik des Barock*, Herausgegeben von Marian Szyrocki, Philipp Reklam Jun. Stuttgart, 1977). Unul dintre acești teoreticieni, Sigmund von Birken, jurist și teolog din Nürenberg, va spune : a poetiza — disciplină extrem de apreciată, constituind chiar o „materie" predată în școală — înseamnă „a elabora, printr-un travaliu de construcție, un model fericit a tot ce există". Oameni de mare cultură clasică vorbind mai multe limbi (Gryphius, se spune, cunoștea treisprezece ; de altfel, a scris un lung poem în latină : *Olivetum*, 1648), angrenîndu-se în acțiuni politice clare sau în acte de ezoterism (e cazul lui Kühlmann), poeții barocului german cochetează cu o estetică a gratuității ; dar sunt foarte departe de a ignora Istoria. Spre deosebire de contemporanii lor francezi, toți „poeți de curte", germanii sunt anti-absolutiști și protestanți. Umaniști convinși, cosmopoliți prin formație, ei cultivă o *artă a emblemei :* barocul ca joc se opune astfel modelului clasic de observare a regulei ; dar totodată combate și modelul romantic, „al expresiei sincere" ; rezultă, în felul acesta, o poezie de cod, un exercițiu calculat al limbajului. Poetul — spune Opitz — trebuie să fie un *euphantasiôtos*, un om înzestrat cu idei și invenții ingenioase. Marc Petit scrie :

„Ingenios, adică avînd *ingenium*, (poetul) face meserie de inginer. El nu imprimă, nici nu exprimă, nu impune, nici nu expune nimic : el concepe o mașină, îi asamblează părțile, găsește soluții problemelor ce se pun, construiește piesă de piesă un text *ca să țină*, să funcționeze *armonios*". Astfel, proiectul filologico-politic al „primei școli sileziene", devine la Kühlmann și la von Greiffenberg un fel de practică magică a scriiturii, menită să restaureze paradisul pierdut.

Celebru prin piesele sale, Andreas Gryphius e, ca poet, un moralist elegiac. Linia majoră a liricii sale se aude ca un ecou baroc al Eoleziastului. După Günther Müller, ceea ce-l caracterizează pe acest poet (1616—1664) ar fi : „die altlutherische Frömmigkeit, modern-calvinistische Vissenschaftsbildung, mystische Verinnerlichung und Weltüberwindung der katholischen Reform" (*Deutsche Dichtung der Renaissance und des Barocks*, Wildpark, Potsdam, 1927). Vestitul său sonet „Către lume" reia imaginea petrarchistă a vieții ca navă ce-și caută portul, urmărind pas cu pas modelul : fidelitate de umanist, pentru care originalitatea e un concept gol. *Cu nava-mi frîntă-ades se joacă-un aprig vînt / Și ca pe-o minge-n val aproape o sfarmă-n glumă / Și ea din stînci în stînci și din nisip în spumă / Ajunge-n port rîvnit de suflet prea curînd // Cînd noaptea-n miez de zi ades o simt căzînd / Un fulger vine brusc în pînză și-o consumă ! / Nu știu nici sud nici nord nici care vînd mă-ndrumă ! / Pierd cîrmă și catarg / și chilă / rînd pe rînd. // Jos, spirit istovit ! coboară ! e uscatul ! // De ce te temi de port tu, azi eliberatul / De spaime și dureri și griji în chip și fel ? // Adio, lume de blestem : ocean rapace ! / Salut, tărm părintesc ! tu ce mă-mbii cu pace / Și-mi faci din liniști scut, eternul meu castel.*

Alte poeme tratează tema biblică a deșertăciunii, mizeria existențială a omului, singurătatea lui esențială, moartea ca prilej de eternă contemplare a stelelor, lama de lumină judecătoare a amiezii (parc-ar fi Valéry !) dar cu o deschidere spre responsabilitatea creștină : *Man kan dem glantz des tages ja entgehn ! / Doch nicht dem licht dass wo wir immer stehn / Uns siht und richt und hell / und grufft durch dringet).* Dar aceste variațiuni (ale diverșilor *topoi* antici — *vanitas vanitatum* sau *carpe diem* — se înscriu într-o „artă poetică" tipic barocă : repetiția e amplificare, ceea ce reprezintă un „Stilprinzip" al literaturii timpului ; în opoziție cu „curgerea" ideilor în clasicism, acum se cultivă schimbarea de perspec-

tivă asupra subiectului, realizarea unei „insistierende Nennung" (în care excelează von Greiffenberg); sunetul plăcut, puritatea expresiei, elevația tonului și ornamentarea stilului — iată deziderateie principale. *Sonn-und Freitags Sonnete* (*Sonete de duminică și de zile de sărbătoare*, 1639) vădesc o aplicare superioară a acestor procedee.

Îngropată în pagina vreunui compendiu sau dezgropată de vreo antologie a barocului german, Catharina Regina von Greiffenberg, descendentă a unei nobile familii protestante din Austria, este azi departe de celebritatea pe care ar merita-o. În 1662, volumul ei de *Sonete spirituale* i-a adus un oarecare renume : era epoca multiplelor corporații scriitoricești, iar Catharina Regina va prezida ani de zile „Societatea Nimfelor de pe Istru" ; mai tîrziu, refugiindu-se la Nürenberg, ea va fi primită în faimosul „Ordin floral al Păstorilor din Pegnitz", sub numele de „Viteaza". În ultimii ani ai vieții sale, retrasă din viața mondenă, ea se va dedica studiului limbilor ebraică și elină.

Acolo, în centrul cultural al Germaniei de Mijloc, între ceilalți poeți ai barocului, Catharina Regina face o figură aparte. Johann Klaj și G. P. Harsdörffer, întemeietorii „Ordinului floral", cultivă o poezie de artificiu rafinat, ludică și experimentală. „Variațiuni pe motivul *amor*", scris împreună (fiecare cîte o strofă, întîi de cîte patru versuri, apoi numai de cîte două) e un imn al iubirii. În „Anotimpurile: același lucru se face vers de vers. Amîndoi, împreună cu Sigmund vor Birken, concep „Emblema Ordinului floral" : un poem în formă de floare. Johann Heinrich Schill scrie un „Epitaf și Elogiu" în care, într-un patrat plin cu litere, textul *Aici zac cu Doamna Barbara/Thabeea, Judith, Ruth și Sara...* poate fi citit de miliarde de ori. Rudolf Karl Geller creează un poem în formă de cruce, Birken unul în formă de sceptru, Johann Helwig altul în formă de clepsidră ; Harsdörffer e specialist în poeme-ghicitoare, Nicolaus von Bostel în poeme... comice, iar tenebrosul Quirinus Kühlman în lungi versuri monosilabice, grupate pe sistemul antonimelor, pe care le comentează chiar el astfel : „Amant al Cerului ! Acest *Sărut de Amor* conține în primele sale 12 versuri ansamblul combinațiilor. Permutînd 13 cuvinte din fiecare vers, și fără a le altera rima și sensul, sunt posibile 6.227.020.800 de combinații. Scribul cel mai zelos, dacă ar așterne zilnic pe hîrtie cîte o mie de versuri, ar avea nevoie de mai mult de un veac pentru a

le scrie pe toate" ; etc., etc. Catharina Regina von Greiffenberg e străină de atari performanțe, ca și de orice „artă combinatorie" sau emblematică, provenind din doctrina unui Athanasius Kircher sau a altor kabbaliști creștini. În schimb, ea prezintă caracteristicile de profunzime ale barocului : forța expresivă conjugată cu cultura clasică, avîntul sufletesc cu ardoarea credinței, arta ca joc pusă în slujba angajamentului existențial. Spiritul german, integrator, nereducționist, amator de sinteze, e prezent aici prin contraste pregnante, polarități cuprinzătoare, dublete ingenioase. La nici un alt poet, artificiul scrieturi cultivate nu se topește mai deplin în focul inspirației genuine, de tip psalmic, decît la această extraordinară femeie, aparent roabă a credinței, dar care nu renunță niciodată la zestrea profană a culturii și poeticei clasice : pasiunea susține ca o coloană ardentă vegetația verbală luxuriantă, asemeni unei iederi agitate de un vînt mistic, procedeele sugerate de un *ingenium* nicicînd obosit.

Accentul pus pe topică („nicht direkt beschreibt, sondern umschreibt und erweitert") ; schimbarea perpetuă de perspectivă asupra subiectului ; *Zierlichkeit* și puritate a cuvintelor ; completarea dictonului latin : *prodesse et delectare*, cu : *movere ;* limbajul ornat („die Ausschmückung der Rede"), precum și elevația tonului (ceea ce se spune într-o poezie trebuie să pară „mehr einem Göttlicher Ausspruch oder Orakel /.../ als einer Menschenstimme"), iată procedeele — indicate în tratatele de poetică ale vremii — care o definesc. Dar ea excelează în așa-numita „insistierende Nennung", adică apoziționarea repetată a subiectului tratat ; astfel, „duhul inspirator", din sonetul cu același nume, e numit, rînd pe rînd : *Du, ungeseher Blitz ;* sau : *Du, dunkel-helles Licht*, sau : *Du, Herzorfüllte Kraft*, sau : *Du, unbegreiflich Wesen...* În același sonet, unele versuri trimit direct, peste veacuri, la Rilke : *Es ist ein Wunder-Wind / ein Geist / ein webend Wesen / die ewig Athemkrafft...* (A se vedea *Sonete către Orfeu*, Partea I, sonetul III).

Deși extrem de dificilă de tradus, îmi permit să dau, în versiunea mea, un echivalent românesc al acestei poezii care seamănă cu o văpaie în care palpită arhitecturi de har : *Smulge-te / suflet / spre cer din deșartul timp de jos / Naltă-te de-unde-ai venit / unde vei rămîne iară. / În ce dulce gînd plăceri timpul între timp să-ți piară : / pînă ce-ntr-un timpnetimp dus pluti-vei bucuros. // Ah / o-n-veci-de-veci-in-veci-*

veșnicie luminos / fără carne încarnînd moarte vie-o să-ți apară. / Pe cînd eu / cu mîna-aș vrea să-i descriu noblețea clară / plinul ei nicicînd atins / miez al inimii gustos. // Suc și nerv de veșnicii / șursă din și-n tine pură / cel din neorigini viu / care ești Eternu-n cer ! / harul ultimei minuni pune-mi-l pe limbă-n gură / limpede să scriu că-n veci / ale tale vreri ne cer / ție / Binelui Suprem să ne-alăturăm pe cale. / Vino jos / vino din nou / să ne judeci / Crist în zale !

De la experimente și jocuri verbale, la poeme grafice și emblematice, de la o lirică a războiului și a angajamentului politic la eufonii pline de înțelepciune care reiau motive din poezia populară, — nimic n-a fost lăsat deoparte de către acești „orologieri ai timpului lor" — care au fost poeții baroci germani. Fără îndoială, caracteristicile pe care un exeget al liricii baroce franceze le-a notat pentru poezia țării sale se potrivesc, în mare măsură, și cu diferențierile de rigoare, pentru barochiștii de peste Rin: ei stau cu toții sub semnul lui Proteu, ființa fabuloasă care-și schimbă mereu înfățișarea și locul, fiind tot timpul ceea ce nu este și aflîndu-se neîncetat acolo unde nu se află. Inconstanța — sau, mai bine zis, schimbarea neîncetată — a temei, gama infinită a lucrurilor care țin de aparență, de zbor, de străvezime, apa și oglinzile, precum și inepuizabila metamorfoză a iluziei, mișcarea și decorul, și — pînă la urmă — masca morții, iată ce ne oferă această poezie strălucitoare și enigmatică, joc agil dar extrem de serios al Logosului care se mulează și ia, cameleonic, culoarea lucrurilor lumii (Cf. Jean Rousset : *Anthologie de la poésie baroque française*, Armand Colin, Paris, 1968, 2 vol.).

Să fie oare barocul „un suprarealism cu perucă", așa cum susține Gustav René Hocke în *Manierismus in der Literatur* ? Imaginea folosită de el încearcă să surprindă antinomia esențială a liricii baroce, tensiunea conflictuală a celor două elemente care-l compun : forma clasică și entuziasmul romantic, rafinamentul și pasiunea, lucrarea ordonată a rațiunii peste care se înalță arhitectura noros-fluctuantă a fanteziei, artificiul și spontaneitatea. Hered al clasicismului, în ce privește cultul formei, pe care însă înțelege să-l depășească, barocul anunță — dacă nu cumva include în el, cum crede Eugenio d'Ors — toate romantismele viitoare. Exercițiul voluptos al metaforizării, acest „viciu" al imaginației creatoare, propune acum percepției estetice o altă față a lumii, în care domină contrastele

temperate, în care contradicțiile rămîn pe drum, în care sintezele antinomice subliniază — și sublimează — proteismul realității. O întreagă dinamică a formelor face să mișune suprafața lucrurilor. Descătușarea, pe care o vădește barocul, are desigur ceva din eliberarea fluxului interior de imagini recomandată de suprarealism: spiritul se descătușează din propriile sale constrîngeri, păstrîndu-și doar rigorile lucide. În sensul acesta, barocul este mereu masiv prezent în poezia secolului nostru, el însuși un secol baroc.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Paul Celan:
Hermetism sau „poezie absurdă" ?

Pentru mulți cititori, Paul Celan (poet născut la Cernăuți în 1920, mort la Paris în 1970) beneficiază de îndoielnica celebritate de a nu putea fi înțeles. Încercînd să se auto-caracterizeze, el și-a definit lirica drept „o sticlă lansată în mare". Ce trebuie să înțelegem prin aceasta : că poemele sale „ne parvin, fără să ne atingă", așa cum crede Hans-Georg Gadamer ? Că prin chiar structura lor ele ar fi destinate numai unui număr restrîns de cititori, celor puțini în stare să „le pătrundă" sensul ? Că scriitura sa ar ajunge pînă la marele public „coruptă" în mod inevitabil de — metaforic vorbind — „aventura mării" ?

Înainte de a răspunde la atare întrebări, aș vrea să precizez că faima acestei inaccesibilități se datorează mai ales ultimelor sale volume. Pînă a ajunge la ele, evoluția sa — urmărită pe parcursul a 6 plachete : *Mohn und Gedächtnis (Mac și memorie)* 1952, *Von Schwelle zu Schwelle (Din prag în prag)* 1955, *Sprachgitter (Gratiile limbajului)* 1959, *Die Niemandsrose (Trandafirul nimănui)* 1963, *Atemwende (Meandre ale respirației)* 1967 și *Fadensonnen (Sori de fire)* — sporit cu *Lichtzwang (Tortura luminii)* și *Schneepart* (Partea zăpezii) din 1968, 1970 și 1971 — se înscrie între o erotică a adolescenței, bîntuită de fulgerul morții, avînd un ușor timbru rilkeian, la un capăt, și o meditație metafizică a realității, la celălalt ; între expresia transparentă și extrem de concretă figurativ a primelor poeme, și constelațiile verbale dificil-abstracte, ca niște steluțe de zăpadă, ale celor din urmă.

Cîteva poeme scrise între 1938 și 1947 în România (un grupaj a fost publicat în revista „Neue Literatur", nr. 10/1988) ne redau imaginea începuturilor sale lirice. De inspirație amoroasă, aceste poezii amestecă o urzeală elegiacă, pe tema morții, cu o beteală imagistică delicată, care se va accentua treptat.

Iată un exemplu : *Te-ai aplecat, cum grăbeai către mine, prin ierburi roşcate... / Perle-ai culeş, sticloasa momeală a morţii, dintr-un vis scuturat... / Mîndră, podoabe ţi-au fost, zăbovit-ai pe cărări înşoptate, / Foaie în plete ţi-ai prins din frunziş de copac blestemat. // Nor, dacă-n faţă mi-atîrn, nici un chip nu-ţi arată... / Tu, dacă plîngi : nu mă vede... Astfel ca mire nici eu nu mă văd... / Dacă-ţi bag mîna în inimă : nu mă ştie, începe mai aprig să bată... / Cu o buruiană-nflorită spre mormîntul tău mă reped.* („Pe un mormînt")

Alteori cantilena amară se decupează mai sever, în versuri cu măsură egală, anunţînd viitorul său limbaj încifrat : *Raza-n oglindă, slabă, şi menită / Pe ore-anume, ce spre vis ne-nclină, / Consumă noaptea, ochii-ţi copleşeşte, / Toamna, în joc ascuns, mult zăboveşte, / Şi straniu, lîngă plînsul tău ivită. / Cît timp oglinda ta-i de stele plină* („Raza în oglindă").

Amintita temă a morţii constituie un leit-motiv al acestei lirici juvenile. Nu e prea greu de remarcat că ea prezintă configuraţia şi sunetul poeziilor româneşti ale timpului (e vorba de anii care au succedat celui de al doilea război mondial) anunţînd noul nostru modernism, stopat — din păcate — înainte de a se fi dezvoltat pe deplin ; firească, cu un accent în plus — tăietura verbală şi forţa uneori virulentă — prevestind parcă un destin de mare poet. Iată „Odăiţa-moarte" : *Odăiţa-moarte are ferestre acoperite cu albastre perdele. / Dacă le-aş mişca, m-ai crede curînd, că gura mea ar şti după ele // mici versete de buze-coral. (Odăiţa-moarte mi-e cămin). Dacă te-aş chema, ai veni cu sfială, gustînd amăreala. Clei fin / de gene cu licăr. Mi-ai deveni supusă ca fiecare / spirit fără sabie. Ai scrie cu o pană aromitoare // vis în opera de frunze-a furtunii. Ilustră, inima mi-ai fi dat. / Mie, care cîndva te-am căutat în ţărînă. Mie, în ochiul tău scufundat.*

După exemplul lui Heidegger, filozoful H.-G. Gadamer a consacrat substanţiale articole unor poeţi germani de prestigiu : Hölderlin, Stefan George, R. M. Rilke, Hilde Domin (Cf. *Poetica*, Insel Verlag, Frankfurt/M., 1977). Alături de aceştia figurează şi Paul Celan, interpretat nu numai într-un eseu din 1975 („Sinn und Sinnverhüllung bei Paul Celan" *(op. cit.* pp. 119—134), ci şi într-un volumaş în care se ocupă de aceste „cristale de suflu" *(Atemkristall)*, socotite drept nivelul cel mai înalt al liricii lui Celan, încercînd să răspundă la o întrebare aparent elementară : Cine sunt Eu şi cine eşti Tu ? (Cf. *Wer bin ich und wer bist Du ?*, Suhrkap, Frankfurt/M., 1973), adică să rezolve „misterul" acestui lirism dialogal atît

de impenetrabil. Pînă la urmă, demersul său hermeneutic își mărturisește limitele : „E imposibil de tranșat chestiunea de a ști cine este acest Tu, pentru bunul motiv că lucrul acesta nu este pur și simplu tranșat. Această interpelare are un obiectiv, dar nu are obiect, dacă nu cumva obiectul l-ar constitui ceea ce se oferă acestei interpelări, în măsura în care răspunde la ea. /.../ Tu este în aceeași măsură și la fel de puțin Eu, pe cît acest Eu nu este Eu. Desigur nu vrem să spunem că diferența între Eu care vorbește și Tu căruia i se adresează s-ar estompa în această serie de poeme care, aici, spun Eu și Tu, și totodată nici nu vrem să susținem că acest Eu n-ar cîștiga o anume determinare, pe măsură ce această serie progresează. Astfel, de pildă, e vorba de patruzeci de arbori ai vieții : se face aluzie la vîrsta acelui Eu. Dar ceea ce rămîne hotărîtor este că, chiar în acest caz, Eul fiecărui lector ia foarte ușor locul Eului poetului, că acest Eu se știe inclus în el și că, pornind de aici, Tu se încarcă de fiecare dată de o anume determinare“ (p. 16).

Fără îndoială, acest binom pronominal aduce aminte de filozofia simpatiei personaliste a unui gînditor ca Martin Buber (Cf. *Ich und Du*, Heidelberg, 1983) care. prin propoziții-axiome de tipul: „Cuvintele fundamentale nu sunt cuvinte izolate, ci cuvinte perechi. Un astfel de cuvînt fundamental este perechea verbală Eu-Tu /.../ Nu există un Eu în sine, ci numai acel Eu din cuvîntul fundamental Eu-Tu.“ ...ajunge la afirmația metafizică definitorie : „La început a fost Relația“ (p. 9—10 și urm.) Deosebirea dintre poet și gînditor stă în faptul că răsturnarea raportului Eu-Tu, precum și revărsarea reciprocă a unuia în celălalt, pe care le îngăduie — ba chiar le promovează — lirismul, nu le permite nicidecum filozófia.

Mă voi întoarce la primele mele întrebări, referitoare la dificultatea textelor lui Celan, și la șansele unei investigații hermeneutice care le-ar „prinde“ în cercul ei. Ceea ce se opune unei lecturi grăbite și pur hedoniste, în această lirică, este un alt tip de obstacol în calea înțelegerii, decît cel cu care ne-a familiarizat, în acest secol, istoria liricii moderne. Începînd cu Mallarmé, hermetismul poetic se afirmă ca *încifrare voită* a sensului, rezultînd din refuzul numirii directe a obiectului, din plăcerea intelectuală de a-i da tîrcoale prin perifrază, de a-l ascunde îndărătul unui cod verbal. Deși bine determinat, acest obiect e greu de identificat, la lectură, din cauza unui adevărat paravan de cuvinte. Cine, totuși, reușește să-l identifice, resimte voluptatea rece a celui ce a rezolvat o ci-

militură, un rebus. Poezia aceasta, „sărbătoare a intelectului", ține de un asemenea rit verbal, de un joc serios cu limbajul.

La Paul Celan dificultatea provine din ceea ce Gadamer a specificat abia în trecere, fără a sublinia că e vorba de o marcă distinctivă a poetului : *indeterminarea rostirii*, care provoacă amintita *Sinnverhüllung*. Așa cum în binomul Eu-Tu nici unul din aceste două pronume nu poate fi pe deplin elucidat, dialogul lor — de fapt, un dramatic monolog al lui Eu, cu trimiteri spre un Tu care, adesea, nu e decît propriul său reflex obiectivat — ni se prezintă profund indeterminat : e foarte greu să ne dăm seama *despre ce, despre cine* se vorbește în poem. Or, o propoziție cu subiect indeterminat este o propoziție esențial tulbure, neliniștită, roasă pe dinlăuntru de o absență ; este o propoziție flămîndă de sens : de îndată ce i se propune unul, din multele care ar putea s-o satisfacă, ea se alină și devine brusc transparentă. După opinia mea, tocmai acesta e procesul care domină lectura unui text al lui Celan : de îndată ce-i acordăm un început de sens, poemul se grăbește „să-l înghită", devine aproape saturat, ca o soluție ce tinde spre punctul precipitării semantice. În general, unul din cele dintîi cuvinte ale fiecărui poem este acela care ne oferă — nu cheia, ca în cazul discursului hermetic — ci una din fațetele revelatorii ale unui corp verbal insolit care, întors pe toate muchiile sale, ne dezvăluie tragicul său secret lăuntric. Căci — așa cum autorul însuși o spune — aceste mici poeme sunt „cristale de suflu", configurații înghețate ale unei respirații a viului. Inspirația, care adie prin ele, și care le-a dispus în „forma" lor actuală, care constituie logica alcătuirii lor, nu mai este, ca la Rilke, de pildă, un vînt, un duh : *Ein Hauch um nichts. Ein Weh im Gott. Ein Wind...* Nu : este forța hiperboreeană care transformă o răsuflare fierbinte și infirmă într-un sloi imuabil, în arhitectură sticloasă. A cui este această răsuflare dramatică : a poetului sau a *logosului* însuși ? Cine vorbește aici — Omul sau Limbajul ? Probabil amîndouă, în măsura în care nici unul, nici altul nu poate atinge — singur — dimensiunea tremurătoare a viului, Ființa.

În acest sens, poetul Petre Solomon, vechi prieten al lui Celan, de pe timpul cînd acesta, la București, scria paralel poeme în germană și română (Cf. remarcabilul volum *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Kriterion, București 1987), evocă această „luptă cu îngerul" limbii, într-un poem intitulat „În memoria lui Paul Celan" : *Nu el își alegea cuvintele :*

cuvintele / îl alegeau pe el, se foloseau de glasul lui / pentru a se face iarăși auzite în lume. / El nu avea de-ales, el trebuia / cu-ndurare să li se supună. /.../ Prea doldora de moarte,/ îl chinuiau din ce în ce mai rău, / pînă cînd n-a mai fost în stare să îndure. / Firava luntre-a vieții s-a dus la fund, departe / de orice țărm, trăgînd parcă în hău / întreaga pădure...

În *Poetica*, Gadamer analizează un poem cu titlul „Tenebrae", și încercînd să-l înțeleagă (pentru că, după opinia sa, „es ist ein Irrtum, zu meinen, hier sei deshalb nichts zu verstehen, weil es keine Eindeutigkeit der Sinnbezüge gibt"), exegetul îl consideră „o provocare" („eine Herausforderung"), și se întreabă cum trebuie interpretat : „ca o poezie blasfematorie sau ca o poezie creștină ?" (p. 122). Această poezie, care începe cu versurile : *Nah sind wir, Herr, / nahe und greifbar..* se încheie astfel : *Bete, Herr, / wir sind nah.* Iar Gadamer conchide : „Nu e ceva blasfematoriu, dacă poezia prin cuvintele lui Isus pe cruce spune : Nu lui Dumnezeu, care te-a părăsit, trebuie să te rogi, ci nouă. De ce ? Pentru că această interpretare vehiculează ideea : Pentru că Dumnezeu nu cunoaște moartea, el nu este accesibil în ceasul morții". Analiza arată că o atare concluzie nu se impune de la sine, și că intrepretarea șovăie în mod obligatoriu, datorită „acoperirii" sensului. Această „hermetizare" a textului (expresia aparține lui Gadamer) este totuși un simptom normal și necesar al liricii moderne : „So mag die Sinnverhüllung hermetischer Poesie wie eine künstliche Verschwierigung wirken. Aber sie ist zugleich eine Befestigung gegen die Auflösung in der sanfzen Wellenschlag des temperierten Rádiosprecher" (p. 134).

In ultimul timp, unii critici — procedînd la o strînsă asociere între sinuciderea poetului, pe de o parte, și dificultatea textelor lui, pe de alta, n-au ezitat să tragă concluzii radicale. Pentru William H. Rey, de pildă (Cf. *Poesie der Antipoesie*, Lothar Stiehm, Heidelberg, 1978) Paul Celan practică o „poezie absurdă". „Ce înseamnă sinuciderea lui ? se întreabă Rey. /.../ Este oare opera lui contestată prin această moarte ? Sau este și mai mult confirmată ? Este moartea autorului poate prețul pe care a trebuit să-l plătească pentru această modalitate de artă, plină de riscuri, pe marginea non-ființei ?" (p. 187). Răspunsul dat e categoric : „Dacă nu ne înșelăm, poetul Paul Celan s-a jertfit pentru opera sa poetică. *Mit seinem Tot hat er seinen Auftrag besiegelt. Er gehörte zu den tragische Dichtergestalten, die nicht am Leben, sondern am Dichten scheitern.* Dar eșecul lor este totodată cea mai înaltă împlinire a poeziei

lor, care într-un fel cumplit de paradoxal se bazează pe propria sa imposibilitate. Încît nu trebuie să presupunem că sfîrșitul lui Paul Celan înseamnă totodată sfîrșitul poeziei, așa cum a înțeles-o el. Dimpotrivă, Celan este de fapt, asemenea lui Hölderlin, un reprezentant al acelui tip de poeți expuși în cel mai înalt grad, căruia i s-a menit să spună ceea ce el nu putea să spună".

Deși nu neagă total aprecierile celor care văd în lirica lui Celan „o disperată, puternică înclinare spre muțenie" (Hans E. Holthusen) sau o „experiență a neputinței cuvintelor" (Harald Weinrich), autorul nu e de acord cu accentul pus pe negativitatea acestei experiențe. Căci, ca și alți poeți, la el se vădește că „die Sprachverzweiflung dichterisch fruchtbar wird" : din amara știință a unei neputințe a rostirii țîșnește o limbă plină de efecte magice. În timp ce Weinrich susține că poemele lui Celan ar fi simple construcții verbale, fără contact cu realul, Rey le consideră — ca și autorul însuși — ca orientative în domeniul realității. Căci pentru Celan realitatea „nu e ceva dat dinainte în experiența lumii, și ceva ce trebuie creat de către poet : („Ein vor dem Dichter zu Erschaffendes), și aceasta se realizează tocmai prin preschimbarea lucrurilor în vorbire : cosmosul verbal și cosmosul real „se înfrățesc prin expresie", așa cum arată Beda Aleman. O triplă inserire i-ar situa pe Celan, în practica acestui limbaj ce devine un „act aproape religios" : cu romanticii Novalis, Hölderlin, Jean Paul, cu urmași ai simbolismului ca Rilke și Benn, și cu ruși precum Block și Mandelstam, ancorați în tradiția iudaică.

După Rey, acel Tu, despre a cărui identitate se întreba Gadamer. ar fi doar un *alter ego al poetului.* Acesta, după propria sa declarație, spune că limba poeziei tinde mereu să spună *altceva ;* așadar ea trăiește într-o imposibilă speranță, pe care nici un poem n-o poate împlini. „Divinul, Absolutul, fulgerul Tatălui, ca să vorbim ca Hölderlin, ar putea fi prinse în cuvînt numai de o poezie absolută, — dar aceasta — zice Celan — nu există („das Gedicht, das es nicht gibt"). Astfel, poetul lucrează în marginea utopiei („in der Nähe der Utopie"). „Poezia, în sensul lui Celan, poate să se afirme doar în măsura în care se neagă. /.../ Moartea lui este condiția încercării *Lieder zu singen jenseits / der Menschen"*, după expresia dintr-un poem din ciclul *Atemwende.* Rezultatul unei asemenea poematizări sfîșietoare-de-sine-însăși este — după părerea lui Celan — „o poezie, în care toți tropii și metaforele vor duce ad

absurdum". Dar o astfel de poezie, remarcă Rey, se conduce pe sine însăşi la absurd.

Şi totuşi, concluzia ultimă nu este negativă. O astfel de poezie — susţine exegetul — împlineşte vocaţia orfică a medierii : ea „aruncă punţi peste prăpastia dintre contrariile existenţei. În realitatea ei verbală se leagă tot ce în lumea experienţei este separat : Eu şi Tu, cuvînt şi lucru, vorbire şi tăcere, viaţă şi moarte, finit şi infinit". De la *Die Niemandsrose*, expresie a negativităţii mistice, Celan trece la semnele unei adevărate binevestiri odată cu *Atemwende*, precum în poemul următor : *Un bubuit, este / realul însuşi / sub oameni / despărţit / în deplinul / metaforelor viscol...* Oricît caracter de epifanie ar avea un asemenea lirism, *poemul absolut* îi este interzis poetului : misiunea sa ar fi, aşadar, să realizeze *poemul absurd :* — acela care, urmînd năzuinţa fundamentală a destinului uman, autodistrugerea, va fi expresia acestui destin omenesc absurd. Exegeza lui Rey se încheie în tonalitate senină : poezia absurdă constituie totodată justificarea şi dezvinovăţirea omului ; căci „nu numai omul adevărat e absurd în irezolvabila sa contradicţie dintre năzuinţă şi eşec, — şi divinul ca *coincidentia oppositorum* are un aspect absurd" (p. 194).

Ca pentru orice poezie adevărată, hermeneutica liricii lui Celan constituie o treaptă — nici ultima, nici cea hotărîtoare — a realizării traducerii ei : a o *înţelege este* necesar, dar nu şi suficient pentru a o *re-crea*. Aş zice că traducătorul e obligat să efectueze, în spaţiul culturii poetice proprii, în spaţiul culturii sale, acelaşi *travaliu asupra limbii*, pe care poetul l-a efectuat în limba originală. Or, în limba germană, acest travaliu realizat de Celan este imens şi în acelaşi timp infinitezimal ; e teribil de evident uneori, şi cu totul discret alteori ; se extinde la toate nivelele : de la cel fonologic pînă la cel semantic ; se bazează, în acelaşi timp, pe o operaţie de arheologie a lexicului, şi pe alta de vehiculare a expresiilor comune. Toate acestea fac din ea o adevărată piatră de încercare în efortul nobil de a traduce poezia.

Două introduceri

BCUJASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Critica lui Ovidiu Cotruș

Un dublu tîlc se ascunde în conceptul de *meditații*, termen sub care Ovidiu Cotruș a ținut să-și adune în volum studiile sale critice ; un dublu tîlc ce trădează, deopotrivă, formația sa intelectuală, precum și tipul de critică pe care a înțeles s-o profeseze cu o acută conștiință de sine.

E vorba, în primul rînd, de o sugestie asupra formației sale spirituale în care filozoficul — înțeles ca plan speculativ, al ideilor generale — deține un rol eminent. Implicația confesivului reprezintă însă, aici, doar un prag : căci, dincolo de propria sa pregătire, Ovidiu Cotruș vede în fundamentele teoretico-filozofice ale îndeletnicirii critice condiția *sine qua non* a unei reușite în care profesionalitatea se dublează de un adevărat patos etic. Lucrul acesta reiese clar dintr-un preambul la o recenzie (una din foarte puținele recenzii pe care le-a scris), în care statutul filozofic este extins, cu necesitate, de la critica literară propriu-zisă la istoria literară : „Istoria descriptivă, mulțumindu-se cu inventarierea temelor și procedeelor comune mai multor opere literare, stabilește relații de succesiune în timp și se abține de la judecăți de valoare. Istoria explicativă, ținînd să lumineze rațiunile adînci, care au determinat influența unei opere de artă și modalitățile prin care s-a exercitat de-a lungul timpului, nu se poate dispensa de judecăți de valoare. Pentru aceasta, istoricul literar trebuie să fie dublat de un estetician capabil să surprindă obiectul estetic în determinările sale structurale. Dar pentru că în explicarea influențelor literare intervin factori exteriori obiectului estetic, ca spiritul epocii, receptivitatea publicului, afinitățile tipologice dintre creatori etc., este necesar ca istoricul culturii să posede și o formație de psiholog și sociolog. Desprinderea semnificațiilor unui fenomen cultural, înțelegerea lui în conexiune cu celelalte aspecte ale epocii necesită o perspectivă fi-

lozofică. Istoria unei arte este un capitol de filozofie a culturii și nu poate fi înțeleasă în afara întregii dezvoltări spirituale a omenirii" *(Reflecții pe marginea unei istorii literare)*.

Citatul este revelator pentru înțelegerea actului critic, așa cum îl concepe Ovidiu Cotruș : înglobat în discipline explicative care, aparent, se lărgesc pe orizontală, asemenea unor cercuri concentrice care se îndepărtează treptat de locul impactului, demersul critic cunoaște, în realitate, o progresivă fundamentare, pe verticală, menită să restituie în profunzime, ceea ce părea să piardă în extensie. Critica reprezintă, astfel, un nivel care se sprijină, mai întîi, pe o teorie și o conștiință avizată asupra operei ca atare, pe care le furnizează formația estetică a criticului ; dar actul critic nu poate să facă abstracție totodată de anumiți factori psihologici și istorici, care astfel implică cunoștințe de specialitate, ce intervin cu rol adjuvant-explicativ ; dar acest nivel, la rîndul lui, are la bază cunoașterea în profunzime a fenomenului cultural, aceea pe care o asigură exclusiv pregătirea filozofică. După cum se vede, raționamentul citat se compune din trepte, a căror necesitate e subliniată repetitiv („nu se poate dispensa", „trebuie să fie", „este necesar", „necesită" etc.), pentru a ajunge, treptat, la formularea concluziei („Istoria unei arte este un capitol de filozofie a culturii"). Această stringentă logică, această articulare care se ridică de la concret la abstract, de la amănunt la totalitate, de la analitic la sinteza finală, constituie o trăsătură definitorie a stilului lui Ovidiu Cotruș.

Un al doilea tîlc conținut în termenul *meditației* ne lasă să întrevedem, dincolo de om și intelectual, concepția însăși și metodologia criticii lui. A medita înseamnă a reflecta profund asupra unui lucru, a-l supune unui lucid examen interior ; or, o atare reflecție presupune, mai mult decît o simplă și rapidă luare de contact, un raport clar între o *conștiință* care se apleacă asupra unui *obiect*, precum și un *proces* — aș zice : încetinit, adică avînd un timp propriu de desfășurare — menit să restituie unei mai limpezi înțelegeri obiectul respectiv, adică să-i surprindă esența. Acest proces, care — etimologia cuvîntului *meditație* ne-o arată indubitabil — poate să ia fie caracterul unei adevărate reculegeri pline de devoțiune, fie forma unui proiect de acțiune, măsoară de fapt capacitatea însăși a conștiinței de a-și reprezenta în mod fidel obiectul propus ; acest proces constituie, așadar, în mod esențial, un act de adecvare la obiect, adică un mod de a ajunge la adevărul obiectului ca atare. În sensul acesta, meditația cri-

tică ia, la Ovidiu Cotruș, aspectul unei relații complexe a spiritului uman cu realitatea culturii, relație în care sunt implicate, pe rînd, *atitudinea* celui care critică, *obiectul* ca atare al atenției critice, precum și forma superioară a receptivității critice, adică *judecata de valoare*, singurul rezultat prin care conștiința se implică existențial în raportul ei cu obiectul estetic.

În articolele sale teoretice, Ovidiu Cotruș insistă exact asupra acestor trei probleme care-i definesc concepția și metodologia critică : specificul conștiinței critice, ontologia obiectului estetic și vocația axiologică a criticului literar.

Conștiința critică. În elaborarea conceptului de critică literară, Ovidiu Cotruș procedează, mai întîi, la descrierea fenomenologică a conștiinței critice ca atare, care se manifestă ca intenție a obiectului estetic. În termeni psihologici, ea se realizează prin efortul de depășire a subiectivității, a simplei reacții de gust, spre impersonalitate, adică spre fundamentarea ei pe temeiuri de strictă obiectivitate. Conștiința critică apare odată cu trecerea de la conștiința *trăită* la conștiința *reflectată* a operei de artă. Între cititorul oarecare, neavizat, și criticul-cititor, avizat, se instituie un prag care este pragul însuși al conștiinței critice. Cotruș distinge trei trepte *(Despre critica literară)* care marchează această mereu mai sporită adecvare a conștiinței cititorului la obiectul estetic : e, mai întîi, cititorul pur subiectiv, care se ia pe sine drept etalon și care respinge ceea ce nu-i convine ; e, apoi, criticul de „meserie", atent la valorile auxiliare ale operei (etice, sociologice, religioase etc.), care manifestă, astfel, o „atitudine improprie față de fenomenul artistic, deoarece acordă mai multă atenție valorii formativ-umane" decît celei estetice ; acesta practică, implicit, o critică conținutistă, fatalmente indiferentă la modalitățile de expresie care caracterizează și singularizează opera ; în fine, criticul adevărat, „de vocație", e acela care se arată capabil, „să cuprindă obiectul estetic atît în determinările lui structurale, deci în autonomia lui, cît și în conexiunile sale cu celelalte aspecte ale vieții sociale și spirituale, deci în condiționările sale dialectice". Invocarea dialecticii nu este, aici, deloc întîmplătoare : deși puțin citat, Hegel domină, oarecum de la distanță, critica de tip filozofic a lui Cotruș. Dacă efortul spre obiectivitate critică, la fel cu — după cum vom vedea — propunerea operei de artă în esența ei inalienabilă, țin amîndouă de reducția fenomenologică husserliană, implicînd „punerea în paranteză" a *trăitului* pentru a nu reține

decît *eidos*-ul obiectului estetic, — auto-propunerea operei ca o realitate autonomă, suspendată o clipă în pura sa idealitate și, apoi, restituită conexiunilor și determinărilor ei istorice, ține indiscutabil de fenomenologia Spiritului. Tocmai pentru că constituie un moment obectivant al dialecticei istorice a Spiritului, opera de artă reclamă din partea criticului un moment de obiectivare metodologică, moment în care obiectul estetic se cere privit, receptat și înțeles în sine și exclusiv pentru sine, ca fenomen de ruptură în continuitatea culturii. Pe această bază hegeliană, Ovidiu Cotruș respinge critica psihologică, aceea care consideră „momentul concentrării interne" ca definitoriu pentru însăși natura actului critic, deoarece în felul acesta opera e privită „ca mediatoare a experienței umane a creatorului ei, deci ca document esențial, ignorînd faptul că ea este — după cum ar spune Hegel — Spirit obiectivat și că, prin actul obiectivării, ea s-a constituit ca realitate autonomă față de creatorul ei". Pentru criticii de orientare psihologistă, adevăratul obiect al criticii nu este opera „ci experiența interioară pe care aceasta o semnifică". Intropatia *(Einfühlung)* este o iluzie, ea „substituie o funcție importantă a operei literare — aceea de document existențial — esenței ei"

Pentru a sublinia și mai mult detașarea de sine, efortul spre obiectivare al criticului, Ovidiu Cotruș insistă asupra conștiinței critice care este o „dispoziție a spiritului", un mod anume de a privi opera de artă : „Nu atitudinea lirică, ci creația îl definește pe poet ; în schimb, atitudinea critică îl definește, în mod esențial, pe critic". Acesta din urmă trebuie să fie în stare să se detașeze chiar de propria sa operă : „El are libertatea, refuzată poetului, de a-și privi cu neîncredere sau cu suspiciune propria activitate, de a o problematiza continuu, contemplîndu-i simultan atît măreția cît și mizeria, indisolubil solidare". Nu e greu să distingem aici intervenția necesară a lucidității și voinței, facultăți care prescriu activități critice o adevărată etică profesională. În cultura română, modelul e dat de Titu Maiorescu, iar această adeziune e semnificativă pentru formația filozofică a lui Cotruș ; căci mentorul „Junimii" adaugă obiectivismului lui Hegel (pe care, așa cum se arată, nu l-a înțeles decît parțial, rămînînd străin de istorismul lui dialectic) criticismul kantian, receptat prin intermediul lui Herbart.

Obiectul estetic. Paralelismul metodologic, sugerat mai sus, între atitudinea critică și obiectul estetic, devine și mai

explicit odată cu constituirea, ca concept critic specific, a acestuia din urmă. Atitudinea critică obiectivă, expresie a conștiinței critice detașate, înseamnă aderare la principii ; ea urmărește scoaterea actului de contemplație estetică de sub determinismul factual al simplei reacții de gust, de temperament, de interes etc., prin situarea ochiului critic la nivelul unei perspective principiale ; or, această situare este nu numai posibilă, psihologic, ci chiar necesară, metodologic, deoarece obiectul estetic însuși urmează să fie scos, pentru o clipă, din sfera determinărilor sale istorice, sociale, psihologice etc., și contemplat în pura sa esență. Nu e vorba, aici, de negarea unei evidențe : aceea că orice operă de artă e rodul unei conlucrări între o personalitate creatoare și o sumedenie de factori executori care își lasă amprenta asupra creației, uneori în mod decisiv. După cum vom vedea, în procesul *complet* al actului critic, Ovidiu Cotruș nu se dispensează de aportul explicativ pe care poate să-l furnizeze istoria, psihologia, comparatismul tematic etc. ; dimpotrivă : el afirmă răspicat rolul ajutător al tuturor acestor discipline în explicitarea operei de artă. E vorba doar de reducția fenomenologică a obiectului estetic, de „punerea în paranteză" a tuturor datelor exterioare structurii lui, de menținerea metodologică a operei într-un fel de zenit pur al contemplării, în care aceasta își manifestă, pentru ochiul critic, exclusiv esența, structurile interioare, *unicitatea* sa. Așa cum constituirea conștiinței critice nu anulează deloc spontaneitatea relațiilor personale (un critic lipsit de sensibilitate artistică este de neconceput), ci doar năzuiește să le întemeieze riguros („Criticul este un cititor care caută temeiurile obiective ale reacțiilor sale subiective", spune Cotruș în *Critica și unicitatea operei literare*), afirmarea autonomiei operei de artă nu anulează nicidecum inserția în istorie a obiectului estetic care, dimpotrivă, este și rămîne implantat în spiritul secolului și-n realitățile etnice ale creatorului său.

Există tentația de a vedea, la Ovidiu Cotruș, o adevărată trecere spre ceea ce s-ar putea numi ontologia obiectului estetic, cu implicația — de rigoare — a unui realism al esențelor artistice. Chiar dacă criticul român e influențat de Husserl, un realism al ideilor, de tip platonic, trebuie înlăturat. Mai curînd e prezentă aici o influență din Heidegger, în sensul că natura (esența) operei de artă se revelează exclusiv acelei conștiințe critice care o privește ca *operă*, adică în aspectele interioare ale structurii ei. De aceea, abuzul termenului de

„obiect", la Ovidiu Cotruș, nu trebuie să ne înșele : o lucrare artistică e obiect numai în sens metodologic, în funcție de un „subiect" care o contemplă ; dar în sine ea este o *operă* care trăiește și cere să fie valorizată în funcție de propria sa normativitate lăuntrică. Prin aceasta, relația ei cu artistul și cu arta în general nu este deloc ruptă ; nici înțelegerea ei nu va putea fi efectuată, decît prin întoarcerea la artist și la principiile artei, de unde se revine din nou la opera însăși ; deci numai prin supunerea la inevitabilul „cerc hermeneutic", pe care Heidegger îl recomandă ca principiu metodologic.

În procesul întîlnirii operei cu conștiința critică, aceasta din urmă se validează în măsura în care izbutește să depășească „emoția psihologică", pentru a ajunge la „emoția estetică". Specificul acestui tip de emoție stă în contemplativitatea ei : ea „lasă obiectul să-și dezvăluie singur structurile sau infrastructurile nevăzute". Avem de a face, așadar, cu un fel de inițiativă a obiectului care— beneficiind de „punerea în paranteză" a tot ce nu ține de esența sa — se arată în „ceea ce într-o operă de artă e ireductibil la altceva decît la ea însăși", ne ajută „s-o pătrundem în esențialitatea ei", deși — firește — actul acestei „pătrunderi" n-o „epuizează în multiplicitatea funcțiilor sale". Această inițiativă a obiectului e descrisă astfel : „Opera de artă se constituie ca structură autonomă, datorită factorului estetic, care —prin acțiunea sa polarizatoare — atribuie semnificații artistice elementelor anestetice introduse în cuprinsul ei de prezența celorlalte valori, împrumutîndu-i o fizionomie unică, ireductibilă la antecedentele și consecințele ei".

Formularea este succintă și clară, dar implicațiile ei riscă să fie trecute cu vederea ; de aceea merită să fie disociate. Se postulează, mai întîi, amintita inițiativă a obiectului : autoizolarea operei în sine, moment real al dialecticii istorico-socio-culturale, dar suspendat metodologic în vederea mai clarei lui înțelegeri ; se afirmă, apoi, complexitatea axiologică a operei de artă, care „polarizează" diverse valori în jurul unui „nucleu al valorii estetice" ; dar aceste valori nu devin eficiente artistic decît grație esteticului : acesta este adevăratul „dătător de sens", cel care conferă „semnificații" inedite ; cu alte cuvinte, datorită prezenței valorii estetice, opera își depășește statutul de document existențial, ea devine o „ficțiune semnificativă", a cărei valoare rezidă în sine, nu în referințele ei exterioare ; în fine, se arată că opera de artă nu poate fi redusă nici cauzal, nici final, deoarece „fizionomia" ei este

„unică" ; aceasta înseamnă că esența ei stă în faptul că e operă esteticește valabilă, nu în procesul care a generat-o, nici în scopul căruia va servi. Iată de ce — se spune mai departe — „funcția primordială a criticii este aceea de a scoate în evidență unicitatea operei de artă, semnul nevăzut al autonomiei ei" ; și : „Adevărata critică începe odată cu recunoașterea realității obiective a operei de artă, ale cărei structuri, preexistînd actului receptării critice, nu sunt inventate, ci descoperite de criticul literar".

Aparent îngrădită, critica literară este de fapt investită cu o nouă demnitate, de tip filozofico-estetic ; aparent simplificat, demersul ei este de fapt esențializat și supus unei rigori sporite, deoarece i se prescrie o metodă ; aparent purgată de imixtiuni exterioare, redusă la un proces aproape aseptic de laborator, acțiunea ei este de fapt desfășurată dialectic : concentrată o clipă asupra sîmburelui axiologic estetic, ea este, apoi, lăsată să apeleze la toate disciplinele care o pot ajuta în operația de elucidare hermeneutică. Într-adevăr, prin postularea complexității axiologice interne a operei, demersul critic își deschide sieși o perspectivă în cadrul căreia etapa receptării estetice, prin „reducție", este imediat urmată de etapa reintegrării operei în fenomenalitatea istorico-culturală. Cotruș subliniază că „susupendarea operei", în autonomia ei, e un moment primordial, dar nu singurul, al actului critic ; el cere cu necesitate resituarea operei într-un „întreg sistem de relații dialectice cu celelalte aspecte artistice ale unei epoci" ; astfel, criticul literar interferează cu istoricul literar care, înarmat cu noțiuni de istorie politică, de sociologie, de morală, de psihologie etc., procedează, complementar, la definirea valorilor auxiliare care dau polivalența lăuntrică a operei. „Este de la sine înțeles, spune Cotruș, că o operă de artă, cu cît este axiologic mai bogată, prilejuiește experiențe interne mai variate, propunîndu-se implicit unor multiple interpretări posibile. Recurgînd la un paradox, putem spune că în cazul ficțiunilor artistice posibilul ne apare ca o ipostază a realului".

În felul acesta se lămuresc două probleme-cheie ale culturii în general : raportul între tradiție și inovație și, în același timp, relația între unicitate și originalitate. Pentru cea dintîi, reiese limpede că, datorită determinărilor sale istorice, care au dus la producerea sa, orice operă de artă este gravidă de tradiție ; dar modul strict particular în care esteticul „polarizează" toate celelate valori smulge orice operă individuală

din fluxul continuu al culturii, impunînd-o prin propria-i structură, prin factorul necategorial care o definește în sine. Ca atare, ea reprezintă un fenomen de ruptură, de inovație, prin ceea ce este nou, inedit, în propria ei alcătuire lăuntrică, rămînînd totodată un fenomen de continuitate, prin ceea ce o leagă de timpul său. Cît despre unicitate ori originalitate, acestea — susține Cotruș — „nu se suprapun, deoarece originalitatea poate apărea și pe un teren neutral din punct de vedere axiologic". Există inovații de ordin formal, acelea care caracterizează „maniera", care asigură unei opere oarecare, din punct de vedere al valorii, un spor incontestabil de originalitate. Unicitatea ei, în schimb, ține inextricabil de întregul complex de valori, și mai ales de valoarea estetică, aceea care — fiind o valoare relațională — măsoară tocmai indicele de realizare personală a complexului dialectic fond-formă. În termeni heideggerieni, se poate spune că „unicitatea operei de artă este dată de faptul că ea (opera, n.n.) adăpostește adevărul într-un mod necunoscut pînă în acea clipă și care nu se va mai repeta în viitor". După cum se vede, orice tentativă de constituire a conceptului de operă de artă trimite obligatoriu la un capitol de estetică, acela al teoriei valorilor.

Perspectiva axiologică. Prin articolul *Cîteva precizări în legătură cu modalitățile critice și judecata estetică de valoare*, Ovidiu Cotruș își încheie, propriu-zis, efortul de constituire a conceptului de critică literară. Pentru el ‚hermeneutica operei nu se poate efectua în afara unui proces specific de evaluare, concretizat în judecata estetică de valoare. Rolul esențial al criticii, așa cum se indică în etimologia cuvîntului *krinein*, este acela de a judeca valoarea unei opere. „Orientarea axiologică a conștiinței criticului ni se pare a fi semnul neîndoielnic al vocației sale specifice" ; căci „prin actul valorificării, emoția estetică este transpusă din planul conștiinței trăite în cel al conștiinței reflectate".

Fără să opteze pentru o anumită ierarhie a valorilor, criticul susține primatul valorii estetice în cadrul operei de artă. Aceasta înseamnă că, în planul judecării (valorizării) operei, esteticul are prioritate, celelalte valori fiind exclusiv auxiliare ; pe de altă parte, în planul unei explicitări complete, de ordin artistic, a operei, toate aceste valori auxiliare sunt valori substanțiale, valori de conținut (religioase, politice, morale, psihologice etc.), care aparțin resortului judecăților de existență și de încadrare, în timp ce esteticul — ca valoare

relațională, deci ca indice al „transfigurării artistice" a acestor conținuturi — constituie obiectul judecății de valoare, propriu-zise. Demersul critic ca atare se petrece astfel, simultan cu reacția de gust („Momentul valorificării și cel al delectării — al reacției de gust — apar atît de intim solidare, încît nu pot fi separate decît arbitrar"). În același timp, însă, „prin actul valorificării, emoția estetică este transpusă din planul conștiinței trăite în cel al conștiinței reflectate. Dar această legitimare nu se poate efectua pornind de la analiza emoției estetice (momentul concentrării interne menținîndu-se în planul conștiinței trăite), adică de la rezonanța operei de artă într-o anumită subiectivitate, ci de la obiectul estetic (momentul concentrării externe) privit în unicitatea lui, rezultată din modul particular de a-și încorpora valoarea estetică, polarizînd în jurul ei complexul de valori care-l definesc ca structură artistică autonomă". Căci „valoarea artistică a operei de artă este dată de o multiplicitate de valori, cu condiția — *sine qua non* — ca acestea să fie polarizate în jurul valorii estetice".

Toate aceste disocieri teoretice au consecințe imediate în activitatea practică a criticului literar ; ele sunt menite să risipească îndeosebi confuziile unei critici an-estetice, de tip conținutist. „Majoritatea confuziilor — arată Cotruș — provin din faptul că valorile auxiliare, ținînd de domeniul conținutului, au existență substanțială, se adresează mai direct conștiinței, decît valoarea estetică, aceasta avînd o existență relațională. Contemporanii caută într-o operă de artă idei, soluții de viață, semnificații existențiale în funcție de necesitățile lor subiective ; toate acestea pun în umbră semnificațiile estetice. Valorile auxiliare ascund astfel valoarea centrală disimulată sub înfățișările ei." Exemplul convingător dat de Cotruș este acela al tragediei grecești : „Cu cît o operă este mai îndepărtată în timp, suntem mai puțin înclinați să facem această substituire. Valorile auxiliare (teoretice, religioase, politice etc.) ale tragediei grecești și-au pierdut prin ele însele puterea de atracție și trăiesc astăzi doar prin semnificațiile artistice, pe care le dețin, prin polarizarea lor în jurul valorii estetice. Spre deosebire de valorile auxiliare ale operelor contemporane care tind să se înfățișeze autonome, valorile auxiliare ale operelor îndepărtate în timp își divulgă dependența lor față de valoarea estetică, punîndu-i astfel pregnant în evidență rolul polarizator".

Dar perspectiva axiologică, la capătul căreia funcționează cu necesitate judecata estetică de valoare, ține să evite și ero-

rile unei critici formaliste, a structuralismului — de pildă. Refuzul acestei critici de a efectua judecata de valoare o transformă într-o cercetare scientistă, de tip pozitivist, exercitîndu-se în gol. Ce rost are — se întreabă undeva Ovidiu Cotruș — să studiezi opera, lipsită de orice valoare estetică, a unui Prale sau a unei Maria Cunțan ? Negînd principial și evitînd metodologic judecata de valoare, structuraliștii francezi pornesc totuși, practic, de la acceptarea ei tacită, deoarece ei nu-și aplică instrumentele de investigare formalistă și cantitativă asupra unor texte fără valoare (Béranger sau Eugène Sue, să zicem), ci fac analize exhaustive ale unor opere, deja validate estetic, de Balzac și Mallarmé !

Înarmîndu-se împotriva oricărei acuzații de ideaiism sau estetism, Ovidiu Cotruș ține să precizeze că perspectiva axiologică a criticii estetico-filozofice, pe care o preconizează, nu elimină, ca inutile, cercetările de ordin conținutist sau formalist, ci le acordă doar un rol auxiliar, tocmai pentru că ele se exercită, de fapt, asupra unor valori auxiliare ale operei de artă. „Cercetătorul respectiv (filozof, sociolog, moralist, lingvist etc.), descifrînd ideile, problematica, modalitățile de exprimare ale unui scriitor, aduce o configurație fructuoasă la cunoașterea fenomenului artistic. Dacă însă uită că toate aceste valori au semnificație artistică doar prin faptul polarizării lor în jurul factorului estetic, și vrea să întemeieze pe ele valoarea artistică a creației repective — susține de pildă, că o operă de artă este artisticește valabilă prin faptul că susține cutare idei (perspectiva conținutistă) sau folosește anumite modalități de expresie și sisteme de imagini (perspectiva formalistă) — el propune o optică greșită, ascunzînd valoarea centrală sub una din valorile auxiliare ale operei de artă".

Pentru o critică literară completă. Adăugind, la articolele din care am citat mai sus, considerațiile din *Despre fidelitatea și infidelitatea criticii* (rînduri extrem de prețioase pentru înțelegerea climatului critic de la noi din a doua jumătate a deceniului 7), vom avea o imagine cuprinzătoare a demersului critic teoretizat de Ovidiu Cotruș. Toate celelalte articole, reluînd idei de bază deja formulate, apăsînd pe unele din ele, nuanțînd altele, pot fi socotite ca ilustrare practică a unei atitudini critice care s-a simțit datoare, mai întîi, să-și precizeze fundamentele teoretice.

E greu de caracterizat, printr-un singur cuvînt, critica lui Ovidiu Cotruș. Estetică, obiectivă, filozofică, — toate aceste trei calificative i se potrivesc, dar în moduri și roluri diferite : primatul esteticului domină analiza obiectului, care se încheie în mod necesar cu judecata de valoare ; obiectivitatea ține de condiția psihologică — și în ultimă analiză, morală — a criticului în general : în timp ce nivelul filozofic al formulărilor constituie elementul caracteristic al inteligenței, culturii și stilului critic aparținînd lui Cotruș însuși. De aceea, ne vom mulțumi s-o numim critică completă (nu „totală"), cum el însuși și-a considerat-o. Că, adoptînd acest termen, nu e vorba de nici un eclectism critic, se va vedea din felul cum se organizează momentele metodologice, cum sunt distribuite prioritățile și accentele. Personal, socotim că ne aflăm în fața unui demers critic substanțial și propriu, deosebit de semnificativ pentru profilul intelectual și moral al autorului, și foarte prețios pentru momentul cultural românesc cînd s-a exercitat.

O critică completă debutează prin conștiința exactă a utilității sale. Departe de a contesta importanța demersurilor critice într-o cultură, Ovidiu Cotruș atribuie actului critic un rol precis, nu lipsit de eficiență : „experimentînd un moment determinat al conștiinței de sine a unei culturi în plină desfășurare, actul critic are, în primul rînd, o valoare funcțională". Aceste rînduri, scrise cu privire la Titu Maiorescu, depășesc cazul particular la care se referă. Chiar dacă, în stadiul actual al culturii noastre, o critică „judecătorească" de tip maiorescian nu mai poate deține rolul de prim plan din trecut, finalitatea ei practică nu poate să evite rotirea unui răspicat *da* sau *în lături !* asupra operelor literare. Oricît de relative și personale, opiniile critice — „adevăruri" rostite asupra operelor — nu se exclud, ca adevărurile științifice, ci se însumează de-a lungul timpului, exprimînd modalități din ce în ce mai proprii de adecvare la obiectul estetic. „Ele trăiesc, în timp — spune O. Cotruș — prin valorile lor auxiliare", adică prin justețea opiniilor exprimate, nu prin stilul „scriiturii" ca atare a criticului.

Poate fi completă o critică literară care respinge, dintru început, subiectivismul oricărei receptări ? Cum poate exista un obiect de criticat, în lipsa unui subiect care critică ? Pe ce se întemeiază relația subiect-obiect, dacă nu pe întropatie ? Delimitările lui Ovidiu Cotruș față de critica psihologizantă sunt destul de nuanțate, pentru a poposi asupra lor.

Desigur, subiectivismul se află atît la începutul, cît și la sfîrșitul demersului critic : la început, ca reacție de gust, ca delectare artistică ; la sfîrșit, ca relativitate a judecății de valoare, a „adevărului" asupra operei, care nu poate fi decît personal (așadar, nici obiectiv, nici absolut). Dar reacția de gust, emoția psihologică trebuie să fie depășită, metodologic, prin întemeierea ei principială, riguroasă, adică prin ridicarea ei la rang de emoție estetică ; după cum opinia asupra operei, „adevărul" critic rostit, nu poate să se rezume la comuniunea afectivă cu opera, ci trebuie să se traducă într-o judecată de apreciere bazată pe criterii generale : ea nu este, psihologic vorbind, o „imagine sentimentală" asupra obiectului estetic, ci însăși „epura lui intelectuală". Așadar, psihologismul este acceptat și depășit totodată, acest efort de voință și orientare fiind garanția etică a îndeletnicirii critice. Un „clasicism de esență al criticului" domină concepția lui Ovidiu Cotruș, în cadrul căreia demnitatea demersului critic derivă din faptul că acesta este actul afirmării de sine a unei personalități care s-a de-personalizat ; e act rostit de o instanță, nu de o persoană. „Punerea în paranteză" a *trăitului*, ca moment metodologic, curăță terenul cultural pentru o examinare netulburată de afecte și interese a obiectului estetic.

Orientarea criticului spre opera de artă, privită în sine și pentru sine, transcrie regula de aur a conștiinței critice. Ea implică o amendare a veleităților impresioniste, pur literare, ale criticului, căruia i se pretinde o cît mai strictă „adecvare" la natura și esența obiectului estetic. Dilema „lectură fidelă" / „lectură infidelă", ca și dilema „critică creatoare" / „critică valorizatoare", propuse de Roland Barthes, sunt respinse de Ovidiu Cotruș : critica nu poate să fie decît o „lectură fidelă" (care investighează în concretul lor elementele de structură ale operei, scoțîndu-le în evidență, nu „acoperindu-le" și nici „inventîndu-le"), menită să rodească în formularea unei judecăți de valoare estetice. Față de creatorul originar al operei, spune Cotruș, „criticul e creator prin derivație". Judecata de valoare, care identifică și validează esteticul ca factor „polarizant" al celorlalte valori în unitatea și unicitatea operei, e necesară, deoarece numai grație ei opera apare *ca reală* în planul axiologic ; numai datorită valorii estetice un produs fictiv (opera = ficțiune artistică) este ridicat la rang de „realitate de gradul doi" ; sau, cum spune criticul : „Marile creații artistice ne constrîng să acceptăm ficțiunea artistică drept un real, mai semnificativ decît realitatea, pentru

că în cuprinsul ei (al ficțiunii semnificative, n.n.) imediatul ne apare simplificat, în ipostaza de purtător al permanentului"; căci „rolul ficțiunii artistice este de a acorda valoare universală particularului". A te abține de la judecata de valoare înseamnă a discuta un obiect ca și cînd ar fi o operă de artă, înainte de și fără a fi dovedit că este, într-adevăr, un obiect estetic, și nicidecum un simplu document.

Negînd caracterul „creator" al criticii, Cotruș se ferește să-i acorde caracterul „scientist" care ar transforma-o într-o cercetare pozitivistă, fie la nivelul material-lingvistic al textului, fie la cel de conținut al operei. Este critica o știință ? se întreabă, la un moment dat, pentru a răspunde negativ : „Critica literară nu poate obține rezultate certe, asemănătoare celor din științele pozitive, din cauza imposibilității verificării, prin intermediul practicii, a adevărurilor pe care le stabilește. De aceea nu poate fi o știință exactă, o «strenge Wissenschaft», cum voia Dragomirescu, ci este condamnată la oarecare subiectivitate".

Termenul de critică completă se justifică îndeosebi acum. Într-adevăr, concepția lui Cotruș despre critică nu elimină nici una din luminile explicative, furnizate de o seamă de discipline, ca lingvistica, istoria, sociologia, psihologia, filozofia etc. Toate acestea sunt utile ; dar toate au doar un rol ajutător, sunt demersuri complementare binevenite. Caracterul „creator" derivat al actului critic constă tocmai în operația care face din diversele lor contribuții o sinteză unitară. „Judecata de valoare se va sprijini pe toate aceste judecăți de existență, scoțînd însă în relief trăsăturile diferențiale prin care un scriitor sau o operă se singularizează în interiorul unei epoci". Aici, criticul literar interferează cu istoricul literar, dar fără a-și uita rolul său esențial, care are prioritate. „Criticul literar adevărat trebuie să fie capabil să privească simultan opera din imediata ei vecinătate și din absolut".

Adeziuni și delimitări. La Ovidiu Cotruș însuși, orizontul care conține și corelează obiectul investigației, și care dă tonul „scriiturii" critice, este cel al filozofiei generale. Pregătirea estetică a criticului s-a remarcat, fără îndoială, din chiar expunerea de pînă acum a „doctrinei" sale. Dar marea lui voluptate intelectuală se manifestă în cadrul ideilor generale, a problematizării, care-i oferă prilejul unor captivante disociații, ocazia aderării sau rezervei față de o poziție sau

alta. Divulgînd „falsele concepte din exegeza literară", articolul *Eminescu și conștiința tragică a existenței* conține cîteva pagini magistrale de incursiune în istoria ideii de pesimism și optimism, adică în problematica „răului în lume"; după cum introducerea la prezentarea criticii lui Benedetto Croce e un adevărat capitol de istoria filozofiei.

Stăpîn pe sfera gîndirii filozofice, Cotruș aplică instrumentele specifice acestei discipline la aria atît de diversă a literaturii cu o dezinvoltură și, totuși, cu o adîncime de vedere remarcabile. Rezultatele se traduc, teoretic și practic, în adeziuni și delimitări care nu sunt numai cele ale temperamentului și formației intelectuale proprii, ci se justifică prin opțiuni doctrinare sau metodologice. Iată cîteva dintre ele: distanțare de relativismul și psihologismul lui G. Călinescu din *Principii de estetică* („emoția estetică semnalează conștiinței existența obiectului estetic — are valoare de indicator — dar nu se poate substitui acestuia"), de M. Ralea („funcția criticii literare este de a descoperi noi modalități de adecvare a inteligenței critice la natura obiectului estetic", nu de a proiecta asupra lui „noi puncte de vedere"), de M. Dragomirescu (pentru „scientismul și pozitivismul său", pentru inacceptabilul său „normativism estetic de ordin extern general-valabil"), de subiectivismul „creaționist" al noii critici franceze (îndeosebi de R. Barthes) care vrea să „acopere" opera, să-i „inventeze" structurile, abținîndu-se de la actul valorizării; de orice critică istoricistă abuzivă („Nu respingem perspectiva istorică, singura care e în măsură să ne dea o imagine clară a dezvoltării fenomenului artistic, ci excesele istoricismului care definea opera de artă nu prin esența, ci prin condiționările ei"). Cea mai nuanțată poziție e formulată față de mentorul „Junimii" (în *Titu Maiorescu și cultura română*), adeziune la ideea de „emoție personală" care „ne smulge nu din viața imediată, ci din sfera intereselor imediate care ne împiedică să vedem permanențele imediatului"; adeziune la distincția „critic nepărtinitor" / „artist părtinitor", dar cu recunoașterea „posibilității alternării în cuprinsul aceleiași personalități"; aprecierea „supleței teoretice" în critica maioresciană de tip „afirmativ" și a întemeierii riguroase a celei de tip „negativ"; dar totodată respingere a „lipsei de spirit dialectic" (Hegel neasimilat pînă la capăt), mai ales în polemica lui Maiorescu cu reprezentanții „școlii ardelene" (justificarea istorică a poziției acestor patrioți capătă un ton patetic la nivelul ideatic) etc., etc.

Dacă se poate vorbi de o savoare intelectuală, rezultînd din manipularea ideilor generale, atunci articolele critico-filozofice ale lui Ovidiu Cotruș o posedă din plin.

Schiță de portret interior. Supremul omagiu, pe care-l aducem celui mai bun prieten dispărut, este acela de a face să-i supraviețuiască ființa spirituală. Rîndurile de mai sus, care — deși abuzînd, poate, de citate — nu epuizează problematica criticii și nu oferă, nici măcar la modul enumerativ, o imagine a temelor de teorie și istorie a literaturii tratate de Ovidiu Cotruș, au încercat să-și însușească, prin mimetism, spiritul obiectiv al propriilor sale articole. Puțin prezent în publicistica literară, autor al unei singure cărți, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, pe care a apucat s-o vadă abia pe patul morții, acest scriitor foarte sever cu sine a fost prea puțin cunoscut și nu s-a bucurat de prețuirea pe care ar fi meritat-o decît în cercul redus al unor prieteni și cunoștințe apropiate. Iată de ce, ni s-a părut că schița unui portret interior ar putea să contribuie, chiar în acest context, la afirmarea lui, pe mai departe, printre noi.

Inițiat și interesat de literatură încă din fragedă copilărie, mai ales datorită contactului cu unchiul său, poetul Aron Cotruș, și cu bogata bibliotecă a acestuia, viitorul critic a fost un strălucit elev de liceu la Oradea și la Arad, și, apoi, un student excepțional, la Sibiu și la Cluj. Dintre disciplinele umaniste, preferințele lui mergeau categoric spre filozofie, filozofia culturii și estetică, pe care a avut șansa să le aprofundeze cu ajutorul unor iluștri profesori, ca D.D. Roșca, Lucian Blaga și Liviu Rusu. Sub aparența unui tînăr boem, fără înclinații practice, dezordonat și foarte puțin atent la aspectul său exterior, ba chiar la convenințele sociale ale vremii, Cotruș ascundea un spirit nu numai avid de cunoaștere și cultură, ci și metodic și profund ; gata în orice clipă să abordeze discuția unei probleme, el se dovedea imediat nu numai extrem de bine informat, ci și capabil să desfășoare o gîndire proprie întotdeauna argumentată. Extraordinara sa vervă se consuma, cu aceeași spontaneitate. Partizan al ideilor clare și distincte, maestru al argumentației logice, plăcerea lui era să disocieze, pentru a risipi confuziile ; dar acest cartezianism intelectual era dublat de o discretă emoție în fața „rațiunilor inimii" ale lui Pascal, care-l făcea să urmărească cu aceeași pasiune evenimentele sufletești. Adăugîndu-se cunoștințelor de filozofie, noțiunile cele mai noi de psihologie sau sociologie, de morală

sau istoria artei conlucrau armonios pentru a impune o structură lăuntrică de intelectual entuziasmant care stîrnea peste tot admirația, era nespus de convingător, și se bucura de prezența sa între parteneri de dispute.

Această solidă și spectaculoasă arhitectură a spiritului mi se pare cu atît mai demnă de admirație și respect, cu cît era rodul unei discipline lăuntrice operînd pe terenul agitat al unei naturi de o mare pasionalitate. Nicăieri n-am văzut la lucru, în mod mai pregnant și cu rezultate mai evidente, eul moral, decît în comportamentul de fiecare zi al lui Ovidiu Cotruș ; fie că era vorba de probleme teoretice, fie că era vorba de practica imediată a vieții, principiile sale — temeinic așezate pe o cultură umanistă de limpede moralitate — funcționau cu promptitudine și intransigență. La nici un alt intelectual n-am invidiat mai mult libertatea interioară, acel spațiu spiritual de opinie și de atitudine, în care dezinvoltura faptei pare să aibă o tinerețe specifică, egală cu sine, asigurată de prezența vie a unor criterii ferme, de avertismentul unei depline responsabilități, de proiecția unor idealuri care-l angajau total. Strălucit „avocat" al conștiinței critice, Ovidiu Cotruș o avea mai întîi față de sine, apoi față de alții. Acest for interior, care era structural înclinat să judece, ar fi putut să ducă la rigiditate morală și intoleranță intelectuală, dacă n-ar fi fost completat de o acută pătrundere psihologică și de un elegant bun simț, de acea înțelegere permanentă a omenescului, care-l ferea de excesele pendantismului etic. Receptiv la diversitatea tipurilor umane, principialitatea lui morală se îmblînzea prin voluptatea intelectuală de a stabili tipologii, de a le accepta — de la distanță — ca pe o necesară și pitorească bogăție a firii umane. A descoperi „elementele" și dozajul lor, pe care natura le-a pus în fiecare individ, pe care genul creator le-a așezat în fiecare operă, iată ceea ce îndulcea, la modul umanist, exercițiul critic al unui spirit înclinat spre clasificare și severitate. Îmbăiat de cultură, condiționat estetic, Ovidiu Cotruș transforma adesea privelișteа lucrurilor într-un „spectacol", mutînd răspunderea, de pe individ, pe jocul ascuns al factorilor care compun angrenajul istorico-social. Ca la orice dialectician, voluptatea de a identifica exact conflictele interioare îl scutea de greșeala de a condamna în mod prematur. Fără a fi subtil, era un spirit analitic de mare acuitate ; fără a fi rigid, era aspru între limitele unui ethos umanist ; fără a fi înclinat spre ezoterism, era avid de tîlcuri as-

cunse ; curios în fața realului, se arăta și mai curios în fața ficțiunii semnificative.

Spirit obiectivat, lumea valorilor configurată de literatura lumii și ilustrată de personajele ei celebre a fost pentru el un habitat cotidian, spațiul și climatul în care respira. N-am întîlnit nici un alt om pentru care ideile filozofice să se prezinte cu repeziciunea cu care se prezintă propriile amintiri, pentru care marii eroi fictivi ai umanității să apară, la un simplu semn nevăzut, pentru a răspunde imediat ca martori ai fenomenului spiritual uman. Înzestrat cu o memorie fabuloasă, Ovidiu Cotruș a trăit continuu în vecinătatea acestor figuri exemplare ale creației literare, s-a nutrit mereu cu atitudinile și ideile lor, a convorbit neîncetat cu mirifica lor galerie de exponenți ai mizeriei și grandorii umane.

Spațiul cultural a constituit pentru el, fără îndoială, terenul fertil pe care și-a putut astîmpăra setea de absolut. Ca subiecte ale comunicărilor sale, temele și personajele literare i-au furnizat și cele mai substanțiale satisfacții intelectuale, la diversele colocvii din străinătate, unde a participat cu o bucurie ca de copil, lăsînd dealtfel o impresie excelentă și atrăgîndu-și stima și admirația și prietenia unor scriitori de prestigiu, la Paris și Montreal, la Londra și Belgrad, la Roma și Madrid. Îmbinînd echilibrat entuziasmul și scepticismul, Ovidiu Cotruș se autodefinește și își circumscrie propria activitate, prin următoarea reflecție care poate să aparțină oricărui moralist : „Nu există decît moduri specifice, istorice și relative, de a participa la absolut, dar absolutul însuși nu trebuie relativizat".

BCUIASI/CENTRU

Faust ca HOMO EUROPAEUS

Istorie, legendă, literatură

Prin multiplele și variatele interpretări de care s-a bucurat figura protagonistului, ca și prin audiența pe care a cucerit-o în diverse arte în ultimele două secole, povestea lui Faust constituie probabil cel mai fascinant și fertil mit al timpurilor moderne. E greu de spus dacă explicația proliferării temei faustice rezidă exclusiv în virtuțile proprii ale mitului (cum ar fi profilul complex de savant, filozof, mag și șarlatan al eroului, pactul său cu diavolul, sau incredibilele sale isprăvi datorate magiei etc.), sau dacă acest prestigiu ține de ecoul cultural al capodoperei lui Goethe. Fapt este că, după literatură și filozofia culturii, figura lui Faust a fost preluată de muzică și, mai recent, de cinematografie, și că aproape nu există cultură europeană națională în care acest erou să nu apară într-o nouă ipostază. Pentru a înțelege mai bine fascinația acestui subiect literar și artistic, e nevoie să ne întoarcem privirea asupra personajului real, care l-a suscitat, și să urmărim, oricît de sumar, drumul pe care l-a parcurs motivul faustic, de la evenimentul istoric, prin prelucrarea lui în literatura populară, pînă la creațiile culte de astăzi.

Epoca și omul real. Pentru complexul antinomic de trăsături ale personajului, adevăratul Faust a beneficiat de o epocă istorică pe măsura sa. În legătură cu aceasta, cel mai recent „biograf" al lui scrie cîteva pagini, pe cît de saturate de informație, pe atît de definitorii. „Epoca lui Faust, perioada dintre 1480 și 1540, nu poate încă fi caracterizată, în pofida a numeroase date și nume (citate anterior, *n.n.*), decît insuficient și numai pe baza unor fapte bizare. Că în aceste șase decenii se poate vorbi despre o adevărată epocă cu două fețe *(eine janusköpfike Ara)*, rezultă în mod evident. Desigur, puține sunt epocile istorice în care nu abundă tensiuni, rup-

turi, conflicte, absurdităţi şi injustiţii, aşa numitele epoci de pace, ba chiar «frumoasele timpuri străvechi» se arată la o privire mai insistentă ca nişte construcţii armonizate ulterior. Dar deceniile în care a trăit Faust au fost într-adevăr în mod deosebit de sfîşiate şi marcate de o neliniştе ale cărei ultime consecinţe încă nu s-au dezvăluit /.../

Hotărît, epoca a fost una între ideal şi uman, între Antichitatea clasică de aur şi o a doua Antichitate preluată, şi pînă la urmă îmbunătăţită, adică un Ev de mijloc. Putem fi de acord că ceva nou — o „epocă modernă", cum a fost numită mai apoi — se impusese cu forţa, o perspectivă asupra a ceea ce a fost şi ceea ce va veni, un drum mai înviorat, fără cătuşele scolastice şi multiplele tutele ale atotprezenţei Bisericii medievale. Dar contemporanii lui Faust le-au trăit deopotrivă pe amîndouă, şi agonia Evului Mediu, şi durerile de naştere ale epocii moderne : cum una dispărea, iar cealaltă încă nu apăruse, domnea un adesea sangvin şi melancolic-dezechilibrat simţămînt de suspensie şi incertitudine. Şi alături de zeul războiului, Marte, căruia i se jertfea cu multă rîvnă, alături de Saturn, care trimitea molimi şi în special noua boală «americană». sifilisul, alături de Venus, care pentru Botticelli şi pentru mulţi umanişti fusese model al iubirii, — alături şi deasupra acestor zei stătea zeul cu două feţe, cerescul stăpîn al acestei epoci din jurul lui 1500, Ianus, care privea deopotrivă înapoi şi înainte. /.../ Într-o asemenea epocă se băteau între ele privirea lacomă de a depăşi graniţele de pe hărţile lumii — întruchipată în jurul lui 1500 prin numele unor Columb, Vespucci, da Gama şi Behaim — şi ochiul limitat de streaşina mîinii, care nu putea să vadă decît cel mult turnul provincial al bisericii din micul său univers. Într-o asemenea epocă a mîinilor murdare de sînge şi a mîinilor «cerşetoare» (Dürer) existau genii care răsturnau imaginea lumii, tehnicieni şi medici — Copernic, da Vinci, sau Paracelsus — pierduţi în mijlocul unei letargii fatalistice, care-i lăsa pe oameni să trăiască sufocaţi şi să se uite chiorîş şi plini de neliniştе la stelele hotărîtoare de destin. În această epocă de întemeiere a universităţilor s-a adîncit prăpastia între puţinii oameni instruiţi şi marea masă a celor inculţi : în mijlocul analfabetismului vast şi nivelator, pentru care singura literatură o reprezenta predica de dumineca şi gogoşile negustorilor ambulanţi, şi în mijlocul neghiobiei generale (Sebastian Brant, Erasmus din Rotterdam şi Thomas Murner o descriu şi o prezintă caricatural) zece sau douăzeci de duzini

de umaniști cu studii superioare își dezvoltau numai în afară învățătura lor strălucită și elitară. Alături de bogăția culturală stătea nerușinata exploatare, alături de rafinamentul artistic brutalitatea animalică, alături de acribia filologică și eticheta plină de maniere de la curte grosolănia socială și furia neîndurătoare față de cei asupriți și puțin instruiți, a căror agitație nu dura decît o secundă a lumii : alături de madonele delicate sau materne stăteau vrăjitoare reprezentate în scene de o sexualitate aținătoare sau de o urîțenie cumplită ; alături de împrospătarea credinței sub steagurile rațiunii și libertății stătea zăcătoarea plină de cele mai învechite superstiții. Și toate, cîte în această epocă stăteau una lîngă alta, stăteau de asemenea una împotriva alteia, fără nici un compromis (...)

În epoca lui Faust, eră a icoanelor Mariei, a altarelor sculptate și a catedralelor gotice s-a dezvoltat ca niciodată înainte — iar prin Luther chiar s-a-ntărit — întunecata, confuza credință în diavol. În fața demonilor, bănuiți a se afla peste tot, reprezentați artistic în apocalipse, crucificări, dansuri macabre sau frecventul motiv al tentației sfîntului Anton, s-a aținat și s-a întreținut din partea Bisericii frica cea mai absurdă, un cabinet al groazei cu o rea conștiință notorie, cu chinuri ale sufletului, cu teamă de iad și cu obscenitate (...)

În acești ani arabii vor fi izgoniți definitiv din Spania, ceea ce pînă în ziua de azi e prezentat ca o victorie a binelui Cristos asupra răilor necredincioși. Cuceririle culturale și moștenirea arabilor în materie de Medicină și Astrologie sunt sacrificate adesea pe altarul uitării ideologice. Veche de o mie de ani, unitatea de credință a Occidentului e spartă de un călugăr care se eliberează atît de criticile cît și de capriciile împăratului, parlamentului și papii. În această perioadă trăiesc omul nesățios, ieșit din comun, care se numește Cesare Borgia (pe care Machiavelli l-a luat ca model pentru cartea sa Principele, *Il Principe)* și radicalul ascet Savonarola, care lupta împotriva tatălui lui Cesare Borgia, Alexandru VI, și împotriva papalității lumești și putrede a acestuia. Această epocă, între 1480 și 1540, trăiește pentru și contra, arareori pentru atît cît, cel mai adesea însă pentru ori-ori. În această epocă a marilor dezvoltări artistice și a celor mai sumbre superstiții, în această epocă într-adevăr cu două fețe de clară lipsă de orientare pentru contemporanii mediocri, în acest timp al spaimei de epidemii, de un nou vestit potop al lui Noe și mai ales de un sfîrșit al lumii, în această determinată perioadă de neliniște și strălucire, a trăit Faust /.../

Cum și în ce măsură personajul istoric Faust a învățat, a cunoscut și a practicat tendințele contrare, forțele și mișcările epocii sale, asupra acestui lucru toate sărăcăcioasele mărturii pe care le posedăm despre el tac cu desăvîrșire. Dar că Faust a cunoscut și a practicat aceste forțe și tendințe, — cel puțin în parte, dar pentru el o parte esențială —, că a jucat cu ele și a speculat, că a tras din întreg talmeș-balmeșul și dezordinea lor firele utile pentru el, aceasta e neîndoielnic. Atunci, ca și azi, se putea și se poate recolta numai acea reușită și formă care înțeleg să înoate în sensul curentului și să călătorească pe valuri. Iar Faust a avut într-adevăr reușite, și a recoltat faimă, chiar dacă în plăzmuirile literare și, mai ales, în reprezentările științifice ele adeseori au fost revizuite sau prezentate intenționat altfel.

O viață fără echivoc și exclusiv de om care s-a legat cu diavolul și ca șarlatan — așa cum îl prezintă cei mai mulți literați — desigur că Faust n-a trăit. Tot atît de puțin probabil e că el ar fi fost un geniu cunoscut, așa cum s-a încercat a ni-l propune, uneori printr-o retroproiectare istorică datorită figurii Faustului goethean sau unei contralovituri față de evaluarea lui. Fără îndoială, el a fost ceva între ceva normal în fond, dar totuși de o normalitate care nu s-a simțit obligată să excludă nici privirea de ansamblu, nici rafinamentul, nici formele unei extreme și tainice reprezentări de sine" (MAHAL, pp. 57—61).

Mărturiile din această epocă despre persoana și faptele lui Faust sunt puține. În 1507, abatele benedictin Johannes Trithemius (1462—1516), el însuși practicînd științele oculte și magia, îl definește, într-o scrisoare polemică, drept un „vagabond, fanfaron și șnapan" care „a îndrăznit a se numi prinț al necromanților" care „s-a aureolat cu un titlu ce-i convenea : Magister Georg Sabellicus Faust der Jüngere, Quellbrun der Nekromanten, Astrolog, Zweiter der Magier, Chiromant, Aeromant, Pyromant, Zweiter in der Hydromatie", care susținea că „ajunsese la o asemenea cunoaștere și memorie a întregii înțelepciuni, încît, în caz că operele lui Platon și Aristotel ar fi dispărut complet cu întreaga lor filozofie, el unul ar fi capabil datorită geniului său să le refacă, asemeni unui alt Ezdra Evreul, în totalitatea lor și într-un stil mai elegant", și care, în fine, s-ar fi lăudat că „ar putea reface tot ceea ce a făcut Cristos". Umanistul Mutianus Rufus (1470—1526) din Homburg scria, în 1513, că acest „Georgius Faustus Helmitheus Hedelbergensis" nu ar fi decît „un lăudăros și un țicnit" ; în

loc de a căuta să-l distrugă pe filozoful Reuchlin, „filozofii ar trebui să se ridice împotriva lui" (a lui Faust *n.n.*), deoarece „știința lui, ca a tuturor ghicitorilor, este deșartă". De reținut că unii interpretau expresia „Helmitheus Hedelbergensis" (adică „din Helmstadt de lîngă Heldelberg") drept „semizeul din Heidelberg" ! În 1520, cancelaria episcopului din Bamberg notează că „i s-au și dăruit doctorului Faust filozoful 10 guldeni pentru „horoscopul" alcătuit înaltului prelat". Capacitățile astrologice ale lui Faust sunt lăudate de priorul Kilian Leib (1471—1553) și de conquistadorul Philipp von Hutten (1511—1546) din Venezuela, în termeni superlativi. Registrele municipale menționează în schimb că astrologul a fost izgonit în 1528 din Ingolstadt, și interzis a locuit în 1532 în Nürnberg, fiind acuzat de „sodomie și necromancie". În 1536, poetul Joachim Camerarius (1500—1574) notează că Faust făcea prognoze asupra soartei războiului. Dar în 1539 Philipp Begardi îl demască pe acest așa zis „filozof al filozofilor", care se pretindea nu numai medic, ci și specialist în „Chiromancei Nigramancei Vizionomei Viziones imm Cristal", drept un simplu „șarlatan".

Pe la 1550, legenda lui Faust era aproape constituită. Martin Luther (1483—1546) vorbise deja despre el ca despre un om care „s-a făcut frate cu dracul". Dar cea mai grăitoare dovadă o constituie o scrisoare a filozofului Melanchton (1497—1560), în care amintirile personale se amestecă inextricabil cu zvonurile extraordinare ale vremii : „Am cunoscut un om numit Faust, în Kundling (Knittlingen) /.../ Studiind la Cracovia, el deprinsese magia, care se practica mult și din vechi timpuri acolo, unde constituia un obiect de învățămînt /.../ Într-o zi, la Veneția, el a vrut să dea un spectacol și a anunțat că va zbura la cer. Diavolul l-a ridicat în aer, l-a ametit și l-a scuturat în așa măsură, că, prăbușit, la pămînt, a rămas întins, aproape mort /.../ (El era de altfel un porc fără rușine și ducea o viață cu totul destrăbălată, încît era să fie de multe ori ucis din cauza exceselor sale) /.../ În timpul vieții avea doi cîini care alergau în jurul lui, erau doi demoni — așa cum porcul acela care a scris opusculul *Despre vanitatea științelor* (Agrippa von Nettesheim, 1486—1535, *n.n.*) avea un cîine care alerga în jurul lui peste tot, era un demon /.../ Același Faust magician și monstru bestial, cloacă împuțită a diavolului, țipa fără rușine că toate victoriile repurtate în Italia de armatele Majestății Sale Imperiale i s-ar fi datorat și magiei lui. E o minciună abominabilă, nu e adevărat".

Ultimele cercetări încearcă să discearnă realitatea de legendă. „Se poate presupune că Faust, născut în jurul lui 1480 la Knittlingen (Würtemberg), mort probabil pe la 1540 în Staufen, a dus o viață de călător, parcurgînd centrul Germaniei, de la Wittemberg la Köln, mai ales Franconia și Hessa, Nürnberg, Bamberg, Ingolstadt, Wüzburg, Gelnhausen etc. În schimb, studiile de magie de la Cracovia, o călătorie la Paris par să țină mai curînd de exagerările legendei ulterioare. Mai mult șarlatan decît om de știință, se pare că era un om cu talentul vorbirii și ingenios, avînd unele cunoștințe de astrologie și lanternă magică. Despre magie nu e vorba decît în lăudăroseniile lui Faust și nici un document primitiv nu citează miracole sau fapte care să confirme puterile lui extraordinare, cu care se lăuda. I se poate acorda, după disprețul pe care i-l arătau învățații, că avea succes la oamenii simpli /.../ Nici un document de pe timpul lui nu dovedește că ar fi participat într-adevăr la marile mișcări intelectuale sau la luptele religioase ale epocii. Odinioară s-a căutat a se vedea în el încarnarea însăși a spiritului german plin de febră și neliniște din sec. XVI ; mai recent simbolul intelectualului progresist, luptînd pentru popor și împotriva Bisericii și autorităților ; în lumina documentelor de epocă, toate acestea apar ca o eflorescență modernă : e vorba de legenda noastră despre Faust“ (DABEZIES, pp. 11—12).

MAHAL e mai generos : el consideră că, probabil, Faust poseda titlurile academice de „Doktor“ și „Magister“, că se îndeletnicea cu „știința prezicerilor“, că avea serioase cunoștințe de astrologie și medicină, că practica alchimia și magia ; în legătură cu moartea eroului, el se întreabă dacă e vorba de „Selbstmord oder teuflische Exekution ?“ ; neagă însă cu desăvîrșire legătura cu diavolul (pp. 241—333).

De la cărțile populare la Lessing. La finele sec. XVI legenda lui Faust era nu numai formată, ci și fixată — ca o *Doctor Fausti Weheklag* — în două cărți populare : *Historia von D. Johann Fausten*, 1587 ; și *Anderer Teil D. Johann Fausti Historien*, 1593. Prima relata peripețiile și tragedia lui Faust, cea de a doua pe cele ale discipolului și servului său Christoph Wagner. Ivite ca urmare a anecdotelor care circulau în popor și care fuseseră consemnate în cîteva cronici din jurul lui 1570, ele indică totodată reacția cercurilor lutheriene față de credința, extrem de răspîndită în mase, a legăturii cu diavolul. Caracterul lor este profund moralizator ; foaia de ti-

tlu cuprinde acest îndemn : „Seid Gott untertännig, wiederstehet dem Teuffel, so fleuhet er von euch“ (WIEMKEN, p. 1). Dubla elaborare, teologică și populară, a legendei explică pe de o parte moralitatea textului ; pe de altă parte, libertinajul lui, concretizat în fantastic, grotesc și ocult. Așa se lămurește și diferența internă de stiluri : prezentarea lui Faust, a ambițiilor și dramei lui, e făcută în stil pedant și predicator ; relatarea isprăvilor sale de astrolog și magician, ca și a numeroaselor sale farse, are un ton vioi, popular, sfătos, aproape amuzat ; chinurile finale ale eroului sunt înfățișate sub forma unui monolog „tragic“.

Ca și epoca sa, Faust-ul popular „primitiv“ are două fețe care fac din el un demn reprezentant al spiritului european în pragul Renașterii. În spiritul educației sale tradiționale, el este un om cu studii de teologie, care crede în Dumnezeu și se teme de diavol, care e fascinat de înalta societate a timpului. Conform naturii sale însă, el este setos de cunoaștere și putere, gata să încheie un pact cu spiritul răului pentru a-și lărgi cercul cunoștințelor de cosmologie, astrologie, alchimie, magie, medicină și meteorologie. Spirit curios și speculativ, el vrea să știe totul : despre îngeri și demoni, despre crearea lumii și paradis, despre comete și trăznet, despre infern și despre „speluncile“ lui. La curiozitatea sa pur intelectuală, hrănită de *Biblie* și de tratate teologice, desfășurată în prelungi *disputationes* cu Mephistopheles, se adaugă o curiozitate practic-științifică, dornică să pătrundă arcanele alchimiei și magiei, dar și să străbată lumea și să cunoască societatea. Gravitatea teologului și cercetătorului se conjugă, astfel, cu nevoia de aventură și miracol, de glorie și desfrîu. Însoțindu-se cu diavolul, pentru o perioadă de 24 de ani, el ajunge să străbată Europa de la Roma la Constantinopol, bătîndu-și joc de papă și de sultan, să fie primit la curtea imperială a lui Carol Quintul, căruia-i aduce înainte fantoma lui Alexandru cel Mare, să obțină ca amantă pe frumoasa Elena ; dar în același timp, e silit să-și reînnoiască pactul cu diavolul, și, în final, plin de remușcări, sfîșiat de demoni, să-și piardă sufletul. „Cele două suflete“ ale personajului goetheean, care constituie drama interioară a omului modern, se află deja în acest Faust „primitiv“, dar mai mult exteriorizate, ca două tendințe potrivnice, cohabitînd în spiritul epocii : una întreținînd în suflet credința în dogmele creștine, și teama de încălcarea lor, alta aținînd în spirit investigația eretică a naturii. Cît despre conformitatea cu canoanele Bisericii, e greu de spus dacă acest

Faust „primitiv" este anti-catolic sau anti-protestant : pledoaria împotriva „idolatriei", împotriva încrederii nemăsurate în puterea și știința umană, ca și revolta împotriva corupției de la Roma, — toate acestea par a fi alimentate de lutheranism ; dar în același timp, ca exponent al liberului arbitru, care preferă credinței fapta ce-l va duce la pierzare, el apare uneori ca un veritabil anti-Luther (DABEZIES, p. 27).

Tradus imediat în englezește (*Balada vieții și morții Doctorului Faustus, marele vrăjitor*, 1588), „tînguirea" lui Faust îl inspiră pe tînărul poet Christopher Marlowe (1564—1593) care scrie *Tragical History of Doctor Faustus*, publicată în 1601. Trecerea de la povestirea populară la piesa de teatru cultă acuză și mai mult caracterul reprezentativ european al figurii lui Faust, dar îl și deschide spre universalitate. Sfîșierea lăuntrică a personalității eroului — care, acum, e un adevărat spirit enciclopedic, posedînd dar dezgustîndu-se în același timp de teologie, medicină, drept și logică — e materializat pe scenă prin două voci : Îngerul bun și Îngerul rău, inițiindu-se astfel tradiția celor două tărîmuri care și-l dispută pe Faust. Acesta e la fel de curios, iar spiritul său e la fel de înclinat spre frecvente *disputationes* cu Mephistophilis, despre îngeri, demoni și infern ; dar nu mai crede în osînda veșnică, după cum se îndoiește în general de revelațiile diavolului. Dar nu fără a continua să ezite între satisfacerea celor mai nesăbuite dorinți și obținerea celor mai secrete inițieri, pe de o parte ; și chinurile provocate de remușcare, pe de alta. Îmbinînd aventurile celor doi eroi, care în cărțile populare erau juxtapuse, Marlowe face din discipolul și însoțitorul Wagner un fel de replică burlesc-caricaturală a lui Faust, declanșînd o adevărată tradiție a procedeului. Unele elemente anticipează pe Goethe : apariția Corului, episodul Elenei „împins" spre actul V și căpătînd astfel o altă pondere, figura însăși a Elenei (frumusețea feminină ca motiv principal al „orbirii" morale a eroului), propensiunea spre magie și disprețul față de științe, aspirația spre grandoare, rivalitatea cu zeii (la Marlowe, degradîndu-se treptat, una după alta) ; monologul inițial ; dar mai ales raportul de supraordonare pe care Faust îl întreține cu diavolul, cel puțin în prima parte a piesei. A se nota, de asemenea, că pentru prima oară Faust devine un personaj lirico-tragic de o mare forță expresivă (mai ales în monologurile sale). Față de Faust-ul popular, Marlowe își îmbogățește eroul, cu o dimensiune interioară estetic-umanistă : reacția puternică pe care o trezește în el contemplarea frumu-

seții Elenei stă alături de receptarea păgînismului antic ca adevăratul „sediu" al Răului (infernul e, pentru el, Elizeul!); dar formația sa intelectuală se dublează de un temperament aprins, excesiv, atacînd orice îngrădire a cunoașterii, orice limitare a acțiunii, care face din el un fel de revoltat modern: mereu mînat înainte de dorințe extreme și de viziuni himerice. Spre deosebire de autorii anonimi ai povestirilor populare, Marlowe își iubește personajul, în care a „turnat" multe elemente autobiografice; după cum l-a iubit, desigur, și societatea elisabethană a timpului, care nu l-a aplaudat numai pentru „ieșirile" sale anti-papiste. Fără a fi neapărat titanic, Faust de Marlowe e un personaj „damnat", de un puternic tragism, primul pe care-l cunoaște literatura europeană post-medievală.

Acest grandios personaj rămîne, aproape un secol și jumătate, fără urmași: nici un mare scriitor nu reia figura lui (dacă facem abstracție de reluarea temei faustice, ca atare, sub alte nume, în teatrul spaniol al Secolului de aur). În schimb, popularitatea piesei lui Marlowe generează o serie de imitații și adaptări care, treptat, modifică profilul eroului — în Anglia, în Olanda, chiar în America. În versiunea germană pe care o dă, în 1674, Pfitzer, apare pentru prima dată idila eroului cu o fată săracă și frumoasă: adevărat episod goetheean al Margaretei, *in nuce*. Cincizeci de ani mai tîrziu, un anonim prezintă un fel de „reducție" teatrală, în care legătura cu diavolul e pusă pe seama nevoii de bani a lui Faust, încă un motiv ce se va bucura de o vastă posteritate literară. În general însă, se revine la anecdotismul scrierilor populare ceea ce face ca peripețiile extravagante ale eroului să treacă pe primul plan, iar tragicul și măreția dramei lui să scadă.

În Germania, unde „trupele de comedianți englezi sunt mult timp singurii profesioniști" (DABEZIES, p. 47), piesa lui Marlowe e jucată mereu, și necontenit adaptată gustului public, care reclamă tot mai mult comic de situații. Astfel va apărea un nou element de mare viitor, prologul în infern. Acum se remarcă pentru prima dată și *topos*-ul scăpării de osîndă al lui Faust. În Anglia, adaptarea ia caracter parodic: la Londra, între 1684 și 1724, se vor juca trei farse pe această temă. Nu același lucru se petrece însă în țările catolice: colegiile iezuite din Germania, ca și cercurile societății înalte din Spania, păstrează caracterul tragic și alura de savant și vrăjitor ale eroului, fără ca numele propriu zis al lui Faust să fie

pronunțat : situația universal-umană, sau reprezentativ-europeană era atît de limpede, încît se putea dispensa de eponimul ei.

În sec. XVIII scenele germane îndură influențele teatrului italian, recurgînd tot mai des la muzică, arii, balet și pantomimă. Aici se manifestă acum, pentru prima dată, tema mîntuirii lui Faust, pe care o vor prelua Lessing și Goethe, fiecare cu altă motivație. La Viena va avea loc, în același secol, „laicizarea" lui Mefisto : acesta renunță la sutana călugărească, pentru a apărea în costumul — ce va deveni tradițional — de cavaler la modă, cu tunică roșie și pană de cocoș la pălărie.

Evenimentul principal pe pragul dintre sec. XVII și XVIII îl constituie pătrunderea mitului lui Faust în teatrul ambulant de marionete din Germania, care a lăsat o atît de vie impresie lui Goethe și Heine. Și aici, ca și pe scenele cu actori, acțiunea se desfășoară acum în două registre : unul grav, dramatic, cu dezbateri savant-teologale și probleme de conștiință pentru Faust ; altul, comic-burlesc, pentru servitorul său care parodiază cu fidelitate faptele stăpînului. Era un mod, nu numai de a ceda gustului public foarte amator de farse și șarje, ci și de a dilua tragismul cazului uman ca atare. Tot acum Faust stîrnește interesul cercetătorilor istorici, care supun mitul unei analize raționaliste, în spiritul timpului, încercînd să separe realitatea istorică, de legenda superpusă. Distanțarea critică e însoțită, însă, ca o reacție simetrică aproape, de nașterea unei noi legende a lui Faust în straturile populației superstițioase : eroul ajunge să fie privit ca un mare specialist *real* în magie, și astfel apar o mulțime de false tratate de ocultism, antidatate, atribuite Doctorului Faustus.

În aspirația lui spre idealitate, Romantismul preia mitul faustic, nu atît ca poveste a „omului damnat", cît ca scenariu al unui „model uman", pe cît se poate germanic. Ideea pare să aparțină lui Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781), mare admirator al lui Shakespeare și adversar al teatrului clasic francez. Din singura scenă scrisă păstrată (nu se știe dacă a scris, într-adevăr, și restul proiectatei sale „drame burgheze") reiese că Faust exprimă acum năzuințele Iluminismului : el este însetat de știință și rațiune, de aceea excesele sale vor fi justificate de Îngerul bun, deoarece „Dumnezeu n-a putut să dea oamenilor cel mai nobil instinct, pentru a-i face prin el nefericiți pe vecie". E primul exemplu al unui Faust mîntuit în numele idealului raționalist al Secolului Luminilor.

Acest final luminos va fi reluat și de vienezul Paul Weidmann (1744—1801) într-o „dramă alegorică", *Johann Faust*, 1775, izvorînd din tradiția teatrului baroc spaniol și austriac : accentul e pus pe convertirea și salvarea creștină a eroului. Mișcarea *Sturm-und-Drang*, căreia-i aparține și tentativa faustică a tînărului Goethe cunoscută sub titlul *Urfaust* (1774—1775), și-l însușește pe Faust ca exponent al protestului filozofic, social și literar al epocii : eroul e un geniu demonic, un adevărat titan, purtător de steag al revoltei sociale și al pasiunilor sufletești tumultuoase ,victimă a unei societăți înguste, conformiste, asfixiante. Expresia lui cea mai prégnantă se află într-un roman al lui Friedrich-Maximilian Klinger (1752 — 1831), *Viața, isprăvile și coborîrea în infern a lui Faust*, 1791, scris la Petersburg .Eroul e, acum, un erudit, inventator al tiparului, spirit rousseau-ist care crede în natura bună a omului, dar căruia demonul Leviathan îi va dezvălui treptat corupția și degradarea societății umane europene (curtea regelui Ludovic XI, nobilimea din Milano și Florența, curtea papii Alexandru Borgia etc.), pentru a profita de amara lui decepție. Protestul eroului vizează prezența Răului în lume, observat în politică, în cercurile ecleziastice, în pătura nobilimii și în propria-i familie. E clar că întreaga materie a speculației filozofice asupra problemei Binelui și Răului, ca și a observației vizînd imoralitatea claselor superioare și „sănătatea" poporului, e furnizată de evenimentele social-politice ale vremii : descompunerea vechiului Regim, Revoluția franceză etc.

Personajul goethean.

Mai mult ca oricare alt personaj literar — de la Ghilgameș la anonimul K al lui Kafka — Faust-ul goethean s-a propus exegezei ca prototip al Omului în general. Cadrul acesta, de maximă generalitate, în care trăsăturile individuale se estompează pînă la dispariție, pentru a reface doar un vag obraz al entității Om, a fost de altfel sugerat de Goethe însuși care, într-o scrisoare către Zelter (19.III.1827), vorbea despre eroul său ca despre o *entelechie*, ca despre o *entelechische Monade*, trans-figurînd astfel un eventual profil omenesc determinat, în favoarea unui „general-uman" atemporal, implicat în categoria filozofică de *monadă*, așa cum autorul a preluat-o, prin Bruno, van Helmont și Leibniz, de la Aristotel : „Die

entelechische Monade muss sich nur in rastlos Tätigkeit erhalten ; wird ihr diese zur anderen Natur, so kann es ihr in Ewigkeit nicht al Beschäftigung fehlen". Preluînd ideea, faustologi de orientări diferite au văzut în protagonistul dramei lui Goethe un reprezentant exemplar al umanității : om ideal dar și om mediu în același timp (REQUADT), om reprezentativ (MÜLLER), individualitate singulară în prim-planul operei și „reprezentant al umanității" în planul ei secund (REHDER), ființa dublă prin structura psihică a „celor două suflete" și prin destin (RICKERT, STRICH, WACHSMUTH), personalitate poetică surprinsă în dialectica ei esențială (MANN), persoană polară oglindind în sine polaritatea lumii înseși (TRUNZ), om ce se află permanent în situații-limită (von WIESE), omul ca „posibilitate" și ca „proiect" existențial (STREICHER), omul ca multiplicitate de „măști" (FRANZ), omul individual în luptă cu universul (FAIRLEY), omul ca personalitate ce se dezvoltă (KORFF), sau, dimpotrivă, ca mereu egal cu sine în esența „neliniștită" (STAIGER), omul în raport cu divinul, caracterizat ca un „eretic pios" (FLITNER) etc., etc. Pentru cercetarea marxistă, Faust nu este un individ, ci un tip reprezentativ al omenirii, iar evoluția lui răsfrînge etapele istorice ale edificării de sine a umanității (LUKÁCS). Poziția extremă e aceea a lui von LENGEFELD care vede în Faust nu un erou de tragedie, ci de legendă sau basm. Există totuși exegeți care l-au văzut ca pe o ființă imaginară strict determinată, fie ca structură psihologică (FUCHS), fie ca produs cultural specific, al mișcării *Sturm-und-Drang* (GUNDOLF, GILLIES, DAUR), fie ca exponent al germanității (CHAMBERLAIN), fie, în fine, ca tip al omului nordic, voluntar și setos de faptă și putere (SPENGLER).

Spre o definiție a Europei. Desigur, o opțiune în această problemă — fie pentru universalitatea, fie, dimpotrivă, pentru specificul național al eroului goetheean — constituie un simplu *parti-pris*, lipsit de orice temei. În cadrul conceptului de *Weltliteratur*, dialectica universal/național se impune ca un dat, a cărui aparentă antinomie se rezolvă în planul valorilor perene din tezaurul artistic al umanității : literatura universală este, fără îndoială, suma axiologică a literaturilor naționale. Iată de ce ni se pare că Faust trebuie dezbrăcat de vestmintele sale categoriale, prea largi, în care a fost costumat, în care joacă rolul de Om-în-general, pentru a i se restitui o față personală, inconfundabilă, mai aproape de noi

datorită individualității sale datate, dar nu mai străină, prin aceasta, de calitatea sa de „reprezentant al umanității. Bineînțeles, nu e vorba aici de o încercare sociologizantă de a „descoperi", sub masca personajului literar, pe individul istoric cunoscut ca *magister* Georgius Sabellius Faustus junior, care s-a născut în jurul lui 1480 la Knittlingen, în Suabia ; puținele referințe comparatiste care au precedat tind doar să pregătească receptarea imaginii pe care ne-a oferit-o Goethe ; dar nu ca răsfrîngere a Omului-în-general, ci ca întruchipare a unui spirit uman bine determinat, definibil între granițe istorice și geografice anume, care sunt cele ale Europei ; cu alte cuvinte, ca expresie majoră a unei culturi precise, cultura europeană. Poate fi Faust al lui Goethe socotit ca prototipul unui încă nedefinit *homo europaeus ?*

Ar fi prea simplu de spus că, încă înainte de a apărea pe scenă, eroul goethean e bine caracterizat, iar destinul lui perfect anticipat — în „prolog în cer" — pe fondul unei duble viziuni tipic europene : o viziune cosmologică, cuprinsă în strofele rostite de cei trei Arhangheli — viziune care, după părerea lui BLAGA (I, p. 41 notă), „nu este nici ptolemeică, nici copernicianâ. Ea corespunde mai mult concepției lui Philolaus din școala pitagoreică (secolul al V-lea î.e.n.)" — și o viziune a ierarhiilor cerești — Domnul, Cetele cerești, apoi Mefisto, și cei trei Arhangheli — care e proprie catolicismului canonic, chiar dacă numele diavolului vine dintr-o obscură tradiție ebraică. Asemenea elemente aparțin cadrului general al poemului dramatic *Faust,* adică fac parte din *poetica* lui Goethe, și nu ne spun ceva decisiv despre personajul Faust ca atare. În orice caz, ele nu pot să devină argumente pentru europenismul lui ; după cum nici împrejurarea că primul monolog al eroului are loc într-o „odaie de studiu" medievală, de tip gotic, sau aceea că periplul lui nu depășește aria geografică a continentului nostru, nu pot fi acceptate ca argumente fără ripostă. Mai mult : nici măcar formația intelectuală a personajului nu ni se pare concludentă în sensul acesta.

O viață-ntreagă ah ! Filozofia,
Dreptul și Medicina-am studiat,
Și din păcate chiar Teologia,
Temeinic și cu zel înflăcărat.

spune Faust ; și, desigur, disciplinele amintite — îndeosebi Jurisprudența — par să definească o arie culturală neîndoiel-

nică ; dar a le acorda calitatea de dovezi ale spiritului european mi se pare riscant ; la fel de riscant ca și a pretinde, invers, că practica magiei — declarată ceva mai jos — l-ar situa pe erou în afara mentalității europene, într-o indeterminare geografică și istorică, într-o viziune despre lume îmbinată de mituri și superstiții, care este aceea a omului primitiv în genere. Căci practica magiei ca atare — și, la fel, a oricărei alte discipline — nu devine definitorie pentru un tip sau altul de umanitate, decît prin finalitatea pe care o vizează : ea poate să fie, la fel de bine, un instrument de *stăpînire* a naturii, sau, dimpotrivă, un mijloc de *cunoaștere* a ei. Nu încape îndoială, pentru Faust ea e menită să înlocuiască știința care nu-l mai satisface ; adică să slujească cunoașterii (Cf. vv. 377—379 ; 382—385). Această *sete de cunoaștere* — cunoaștere de sine și cunoaștere a lumii — este, cert, o caracteristică a spiritului european, spre deosebire de cel asiatic, de pildă.. Dar a identifica acest spirit european cu cunoașterea *pură* în opoziție cu cea *practică*, înseamnă a uita, pe de o parte, întreaga civilizație a Europei, ca practică efectivă, ca aplicație a cunoștințelor științifice ; iar pe de altă parte, a ignora voluntar dezinteresul față de practică al spiritului asiatic : inventatori ai hîrtiei, prafului de pușcă și busolei, chinezii n-au tras niciodată consecințele practice ale acestor invenții. De aceea mi se pare că, înainte de a decide ce anume este european în comportamentul lui Faust, e nevoie de o definiție pertinentă a acestui spirit european însuși ; raportul Faust/*homo europaeus* depinde de o asemenea definiție.

Cu prilejul întîlnirilor internaționale de la Geneva (septembrie 1946), gînditorul german Karl Jaspers a dat o definiție filozofică a europenismului (Cf. rezumatul din revista „La Nef", noiembrie 1946). Pornind de la întrebarea „Ce este Europa ?", el a încercat să facă o „construcție în jurul a trei cuvinte : libertate, istorie, știință". În legătură cu primul termen, Jaspers remarcă două aspecte europene ale libertății : viața ca *sumă de polarități*, și viața ca angajare în *situații-limită*. „Pentru fiecare luare de poziție — spune filozoful — Europa și-a desfășurat ea însăși poziția contrară. Singura sa specificitate rămîne poate tocmai aceea că, pentru ea, totul este posibil. De unde, receptivitatea ei față de ceea ce vine din afară, capacitatea ei de a integra totul esenței sale". Amintind de polaritățile ordine / revoluție, conservatorism / radicalism, interioritate religioasă/negație nihilistă, autoritate/ critică liberă, marile sisteme filozofice/ruina acestora prin gla-

sul „profeților adevărului", Antichitate/Creștinism, biserică/stat, națiuni/imperiu, catolicism/protestantism, lume/transcendență, știință/credință, tehnică/religie etc., etc., el conchide : „Intreaga existență a Europei este dialectică". Și mai departe : „Europa își trădează propria sa libertate atunci cînd iese din axul polarităților, atunci cînd se liniștește, fie în sînul unei ordine care-și uită limitele, fie în atitudini extreme ce neagă orice ordine. Dimpotrivă, Europa e prezentă, ca ea însăși, ori de cîte ori este deschisă, liberă în tensiunea contrariilor, conservîndu-și posibilitățile și reînnoindu-se fără încetare din sursa ei vie, imprevizibil creatoare". Pe de altă parte, europeanul își cunoaște tot timpul limitele sale : aceea că libertatea nu e niciodată *causa sui*, că ea depinde mereu de altceva, că omul „se pune întotdeauna în raport cu un fond transcendent", că el nu este decît „un dar făcut sieși". „Iată de ce libertatea politică nu poate să reușească nicicînd sub forma unei situații definitiv asigurate. Orice împlinire în lume suscită imediat o insuficiență : ceea ce apare în timp, trebuie pînă la urmă să eșueze. Dar acest eșec însuși a devenit simbolul unei polarități europene exprimată în două feluri : cea a conștiinței tragice care cunoaște sensul eșecului și nevoia eșecului autentic, — și cea a Crucii, în care sensul suferinței e cunoscut într-o reconciliere transcendentă. Libertatea Europei caută limitele extreme. Profunzime sfișiată. Europeanul trece prin disperare pentru a ajunge la o nouă încredere, prin nihilism pentru a ajunge la o conștiință fundată pe ființă".

Istoria, al doilea termen al „construcției" lui Jaspers, se înrădăcinează în experiența libertății : „Cum libertatea nu e niciodată atinsă de toți și cum, prin urmare, în sens occidental, ea nu e atinsă de nimeni, istoria e necesară pentru căutarea libertății. Ea e lupta conștientă pentru libertate /.../ Numai în Europa nevoia de libertate a produs istoria ca o mișcare de cucerire a libertății politice /.../ Numai în Europa există o știință a istoriei și o filozofie a istoriei /.../ Istoria nu e încheiată, și totuși căutarea perspectivelor, studiul realului și al posibilului, dezvoltarea conștiinței istorice rămîn trăsăturile fundamentale ale spiritului nostru european". În fine, libertatea reclamă știința, nu ca teorie pură, nici ca tehnică, nici ca joc al gîndirii, ci „ca voință absolută, universală, de a ști tot ce poate să fie știut. Pasiunea pentru știință este tipic europeană. Știința europeană vrea să știe totul. Orice lucru me-

rită să fie cunoscut /.../ Cunoașterea devine un asalt împotriva lui Dumnezeu. În același timp, Dumnezeu pretinde o veracitate absolută ; de unde, la rădăcina științei, nevoia de a face, în urma lui Dumnezeu, o anchetă împotriva lui Dumnezeu /.../ Știința eliberează, dar e vorba mai ales de libertatea interioară care consistă într-o uniune plină de iubire cu realitatea. Acesta e scopul științei. Dar în același timp știința dilată conștiința răului, a intolerabilului. Desfășurarea științei sporește eficacitatea pasiunilor noastre. Succesul ei le suspendă /.../ Așadar, cele trei elemente ale Europei : libertate, istorie, știință, fac ca Europa să nu poată cunoaște nici un fel de împlinire. Ceea ce face ca șansele noastre să fie mereu înnoite. În Europa, temporalitatea există cu adevărat".

Nu e nevoie să fii un specialist în Goethe pentru a observa că această definițe a spiritului european este eminamente goetheeană. Lucian BLAGA a arătat în 1925 (II, pp. 207—277), că metoda specifică a lui Goethe pentru a prinde esența unui fenomen („Urphänomen") se bazează pe descoperirea în natură a unei permanente *polarități*, pe construirea romantică a unor inepuizabile *analogii* ; astfel, rezultă perspectiva temporală a morfologismului, trecerea treptată a formelor vii una în alta, metamorfoza fără sfîrșit a vieții. Pe de altă parte, teoria lui Jaspers despre așezarea continuă a omului european în situații-limită, se leagă direct de concepția lui Goethe despre demonic, așa cum arată una din lucrările fundamentale ale gînditorului german, *Psychologie der Weltanschauungen* (1922). În fine, concepția jaspersiană despre istorie și știință, ca expresii ale conștiinței de sine europene, se prezintă ca un fel de exegeză, la nivel abstract superior, a lui *Faust* însuși : aproape fiecare frază, citată mai sus, pare un comentar la unul sau altul din momentele vieții lui Faust, începînd cu criza gnoseologică din faimosul monolog și pînă la „mîntuirea" din final. Încît se poate spune, pînă la urmă, nu atît că Faust confirmă, în toate etapele evoluției sale, spiritul european, ci — dimpotrivă — că acest spirit european pare complet cuprins în *Faust*. Eroul goethean ar putea oricînd să declare : Nimic din ceea ce este european nu mi-e străin !

Mască și demonism. Explicația acestui uluitor *ambitus*, al operei și al protagonistului ei, pornește chiar din substratul biografic, din structura somatică a personalității artistice goetheene. A remarcat-o — ciudat, nu ? — chiar VALERY (pp.

535—538), teoreticianul „spiritului pur" : „Ceea ce mă frapează la Goethe, înainte de toate, este această viață foarte lungă. Omul devenirii, teoreticianul acțiunilor lente și al creșterilor succesive (care în el se combină straniu cu creatorul lui Faust care este neastîmpărul însuși) a trăit tot timpul de care a avut nevoie pentru a-și încerca de nenumărate ori fiecare resort al ființei sale ; pentru a-și face despre sine însuși diferite idei, și de a se elibera de ele, și a se cunoaște din ce în ce mai amplu. El a reușit să se găsească, să se piardă, să-și revină și să se reconstruiască, să fie în mod divers Același și Altul, și să-și observe în sine ritmul propriu de schimbare și de creștere /.../ Eul răspunde, la urma urmelor, la orice apel : iar viața nu e în fond decît posibilitate /.../ Goethe, Poet și Proteu, trăiește o cantitate de vieți prin intermediul uneia singure". Pentru a ajunge la această admirabilă caracterizare : „Il n'y a pas de mortel qui ait su joindre, avec tant de bonheur, les voluptés qui *créent* aux voluptés qui *dépassent* et *consument*".

Cuvinte care se potrivesc, însă, în primul rînd, lui Faust. Nenumăratele sale „măști" sunt, de fapt, multiplele ipostaze existențiale ale europeanului de rînd sau excepțional, prin care se realizează pe sine, — ca savant, ca vrăjitor, ca amant, ca educator, ca stăpîn peste oameni, ca traducător al *Bibliei*, ca inginer, ca inginer constructor. Ambiția spirituală a lui Faust nu e idealul umanist al Renașterii, acel *uomo universale* setos de a cuprinde cu mintea, și chiar de a practica, toate disciplinele timpului său ; ci un ideal care se realizează, pe deasupra opoziției cunoaștere/stăpînire, în epuizarea întregii experiențe de viață și cultură a umanității, în lărgirea omenescului pînă la limitele lui :

Virtejului mă dărui, și poftei dureroase,
Tristeții-nviorătoare, și urii amoroase.
Iar pieptul, de științe vindecat
De-acuma nici un chin să nu-și refuze :
Și tot ce omenirii i-a fost dat
Să guste-n mine dornicele-mi buze :
In duh spre-nalt și-adîncuri să cutez,
Durerea omenirii să cînte vastă-n mine,
Cît sinele ei fie-mi lărgit îngustul sine,
Și, ca și ea, la urmă să naufragiez !

(vv. 1767—1775)

Individul, angajat conștient într-o asemenea aventură, are nevoie atît de o trăire directă, în concretul existențial, în acel „val-vîrtej al întîmplării" asumat cu temeritate, cît și de confruntarea, dincolo de experiența deșertăciunii, cu transcendentul, cu alte cuvinte, atît de experiența deșertăciunii, cît și de aceea a extazului. Polaritatea aceasta, inscrisă în structura sa, e proiectată, de altfel, scenic, în permanentul dialog pe care-l poartă cu Mefisto : dialog pe care îl putem figura plastic în imaginea Creaturii în carne și oase, propulsată de energiile sale interioare, discutînd cu propria-i umbră, aruncată pe pămînt, și care-i devine ghid neobosit și inventiv întru aventură ; conversație a Luminii cu Întunericul, ca principii constitutive ale lumii ; dialog — dar numai aparent — al Binelui cu Răul, dearece, aici, Diavolul însuși e un agent al divinului, un fel de „bufon al lui Dumnezeu" (KOMMERELL), menit să-l împingă mereu spre Faptă ; dialog — în spațiul cultural al Europei — între Nordul romantic și Sudul clasicității, între „norma Zilei" și „pasiunea Nopții" (Jaspers), ca principii formative ale oricărei personalități (omul de cultură trebuind, după Goethe, să aibă, neapărat, la un moment dat al vieții sale, șansa unei „italienische Reise"), în care *fausticul* nu mai poate fi opus, categoric, *apolinicului* (cum ar vrea Spengler) ; dialog, în fine, al Clipei cu Durata, ca principii dinamice ale Temporalității.

Am zis, de cîteva ori, *dialog* ; dar, în fond, e vorba nu de un ineficient schimb de opinii (ca, uneori, în textele populare), ci de o împletire de atitudini vitale, de acte programatice convergent-divergente, de antinomii ale Faptei ; de ceea ce, în planul trăirilor psihice, Giordano Bruno numea *gli furori eroiche* ale omului excepțional, acelea care-i procură experiența propriilor limite : crima și extazul, sfidarea și voluptatea, biruința și eșecul, bucuria și moartea. Izvorînd dintr-o concepție despre lume, și despre situația omului în lume, datată cultural și istoric (e vorba de Pansophie, orientare filozofico-mistică, tipică sec. XVI—XVII, ilustrată de nume ca Boehme, Paracelsus, van Helmont, Welling, Kepler etc., ale cărei rădăcini coboară pînă la Plotin și Platon), aceea care oferea o imagine globală, multiplu orchestrată a Universului, ca un Tot ierarhic, străbătut de efluvii ascensionale, — poziția lui Faust față de Natură și Societate depășește cadrele momentului istoric respectiv ; ea se arată a fi o constantă a spiritului european dintotdeauna, ca punere în situație armonios-conflictuală,

de simetrice corespondențe și reacții, a Macrocosmosului și Microcosmosului. Faust e omul-lume, în sensul de „sumă a umanității ca experiență existențială" : opus și totuși convergent Universului, pe care-l oglindește în sine, țintuit Aici, pe pămînt, dar aspirînd mereu spre un Dincolo, experimentîndu-se pe el însuși ca sumă, încă nedesfășurată, a posibilităților sale. Europenismul se declară, acum, în viziunea despre măreția, varietatea și infinitul Universului, a unui om care, la rîndul său, năzuiește spre grandoare, diversitate și dezmărginire : titanism înscris în destinul continuu al Europei, în cadrul căruia Romantismul nu reprezintă decît un moment, datat, de exacerbată afirmare. Există momente, în *Faust*, cînd conștiința europeană despre sensul existenței pare a se confrunta direct, în expresia scenică a acțiunii dramatice, cu conștiința Asiei, de pildă : înainte de coborîrea la Mume, eroul opune pledoariei nihiliste a lui Mefisto pentru gol, pentru *nimic*, propria sa aspirație spre totalitate ca un absolut al trăirii : *Nimicul tău sper să-mi ofere Totul* (v. 6256).

Într-un asemenea om, sentimentul grandorii sale latente abolește opoziția ireductibilă Creator/creatură, sacrul nu mai este acel *ganz Andere* cutremurător și paralizant, divinul capătă fundamentare psihologică :

Ah, umple-ți inima, oricît de mare,
Și cînd simți-vei uriașa desfătare,
Dă-i numele de care ești în stare :
Zi-i : Fericire ! Inimă ! Iubire ! Dumnezeu !
N-am nume eu
Pentru aceasta ! Simțămînt e totul ;
Numele-i fum și zvon
Incețoșînd un jar ceresc...

(vv. 3451—3458)

Reducție rațională a divinului ? Nicidecum. E vorba doar de o desituare a iraționalului, a misterului, a paradoxului suprem ; europeanul se simte în stare să asume, pentru propria-i structură, antinomiile irezolvabile ale Universului, să strămute în Microcosmos tainele Macrocosmosului, insondabilul devine pentru el o dimensiune interioară a individului uman. Scăpată de orice figurație spațială, această confruntare a omului cu transcendența capătă o soluție identică în concepția pe care aventura faustică o preconizează despre *timpul trăit* ca dublet antinomic Clipă/Durată. Sfidarea, pe care eroul o lan-

sează demonului său însoțitor, se concretizează în celebrul pariu încheiat cu Mefisto :

Dacă voi zice clipei repezi
Frumoasă ești ! nu trece-n zbor !
In fiare-atunci poți să mă lepezi,
Atunci m-aș bucura să mor !
Atunci al morții clopot bată,
Atunci tu nu-mi mai ești supus,
Și ceasul stea, și limba cadă,
Iar timpul meu să fie-apus !

(vv. 1699—1706)

Pentru Faust, o asemenea clipă nu mai este un simplu punct, lipsit de orice accent, în desfășurarea lineară a timpului amorf (o „clipă goală" ca pentru Mefisto, acest neobosit avocat al vidului), ci un moment de supremă încoronare, în care, paradoxal, conicid trecut, prezent și viitor ; un moment în care fie Iubirea, fie Contemplația, fie Fapta dilată instantaneul, prefăcîndu-l în durabil, secunda echivalează Eternitatea, omul devine zeu :

Nici în eoni nu poate să se șteargă
Amprenta zilei mele pămîntești !

(vv. 11583—11584)

Materializată în construcția digului, din actul ultim al tragediei, asemenea clipă constituie, de fapt, măsura și imaginea Realului însuși, în sens activist : ceea ce există, în durată și adevăr, datorită acțiunii umane, ca prag pentru noi acțiuni, pentru o nouă aventură a libertății.

Dacă în ceea ce privește mecanica Universului, Goethe lasă încă Europei credința dantescă în Iubire, acel *amor che move il sol e l'altre stelle*, în ce privește dinamismul Istoriei, marele poet introduce un principiu activ pe care *Faust*, ca desfășurare dramatică, îl pune în scenă cu o consecvență neabătută : *demonicul*. Rădăcinile lui depășesc, desigur, aria ființei europene, în spațiu și timp. Dar numai europeanul a fost, totuși, capabil să facă din el un resort fundamental al acțiunii omenești, adică să-l plaseze ca principiu exploziv interior al acelei *panton metron* care este omul. Vechii greci dețineau (probabil dintr-o epocă plasată înainte de „filtrarea" estetică a terifiantului divin prin zeii personali și antropomorfi ai perioadei clasice) ideea de demonic, ca forță activă impersonală : figurată apoi, și fragmentată, într-o sumedenie de divinități

inferioare, situate între zei şi eroi, dotate cu manifestări multiple şi contradictorii. Vestitul *hybris*, lipsa de măsură umană, era de multe ori rezultatul acţiunii lor, căci demonii erau, în general, agenţi ai faptei : *daimonul* lui Socrate, de pildă, era un glas lăuntric binevoitor care formula interdicţii faţă de rău ; cu alte cuvinte, era un demon bun. „În concepţia lui Goethe, *demonicul* înseamnă originar o putere de înrîurire magică, căreia nimic nu i se poate opune. Demonicul e oarecum entitatea absolută, impersonală, a vieţii magice. Cînd se manifestă în geniu, demonicul pare a fi aceeaşi putere, dar oarecum *sublimată* pe planul creaţiunii sau al productivităţii" (BLAGA, II, p. 240). De-a lungul tragediei, ca gen literar european, demonicul a fost mereu forţa obscură, iraţională, antinomică, datorită căreia eroul cade în „vina tragică", fără a fi realmente vinovat ; dar o forţă al cărei rol a crescut de la Eschil pînă în zilele noastre, situîndu-se, cu timpul într-un raport invers proporţional cu tragicul ; odată cu ceea ce se numeşte „moartea tragediei", ca gen, ponderea lui a sporit considerabil : eroii pieselor moderne sunt — aproape toţi — demonici prin excelenţă, dar valenţele lor tragice s-au subţiat.

În *Faust*, graţie personificării lor în cei doi protagonişti, demonicul şi tragicul se află într-un echilibru perfect ; Goethe însuşi numeşte această cumpănă stabilă „fericire tragică". Faust îşi anunţă, într-un fel, demonismul, precum şi vocaţia tragică, încă înainte de apariţia lui Mefisto ; dar nu ajunge să aibă o reală arie de manifestare a *hybris*-ului personal, decît după intrarea în scenă a „partenerului negru" : acesta e cel care-i oferă, de fiecare dată, prilejul de a se adeveri ca atare. Dar Mefisto nu e un simplu auxiliar : el constituie partea care-l întregeşte pe Faust ca om total ; încît ceea ce ni se pare că Mefisto oferă, este de fapt ceea ce Faust însuşi descoperă : în fiecare clipă Faust îl descoperă pe Mefisto ca pe o posibilitate a sa, ca pe o latenţă care devine activă. Expus luminii morale, pe care de veacuri şi-a afirmat-o ca un soare al existenţei sale, omul european (oferit sieşi ca un cadou al transcendenţei, ar zice Jaspers) şi-a dezvăluit mereu — cu uimire, cu revoltă, cu spaimă, cu încîntare, cu durere, cu cinism — umbra inevitabilă care-l însoţeşte în orice manifestare a sa : pariul pe care omul îl încheie cu diavolul este, în esenţă, un pariu cu sine însuşi, semnul libertăţii sale interioare ce trebuie neîncetat recucerită. Aceasta rămîne pentru spiritul european o aventură reală, chiar dacă imposibilă, care, tocmai pentru că nu-l oboseşte niciodată, îl califică. *Cei care*

caută imposibilul îmi plac (v. 7488), spune sybila Manto despre Faust, auzind că acesta cutreieră „noaptea walpurgică clasică" în căutarea frumoasei Elena. În exegeza părții a doua din *Faust*, LOHMEYER precizează funcția demonicului mefistofelic : „...Mefisto reprezintă tot timpul forța spirituală specific umană în opoziție cu divinul-natural. El este principiul temporalității și al nestatorniciei, al moralului și al înțelegerii, al reflecției și al aparenței, al practicii și al inventivității, al lucrării artificiale și al forței. Dar înainte de orice, și aceasta e trăsătura lui cea mai caracteristică : conștiința mefistofelică se află cu totul în serviciul năzuinței omenești ; ea este îndreptată exclusiv spre aceasta, să ajute naturii umane să-și satisfacă dorința ei. De aceea Mefisto e inventatorul spectacolelor, specialistul ocaziilor, furnizorul mijloacelor. Mefisto și Faust se opun ca puteri spirituale polare" (p. 44). Dacă MANN admira, în finalul „prologului în cer", umorul lui Goethe, care îl prezintă pe Dumnezeu ca pe un mare senior ce întreține relații amiabile cu opoziția („Das ist der reizendste kosmische Scherz, ein rechter Dichterspass") se poate spune că faptul de a sugera că omul european nu se poate realiza ca atare, decît în complementaritate cu dracul, constituie o glumă filozofică goetheană la fel de provocatoare.

Sinteză europeană. Caracterul de sinteză al spiritului european este și mai accentuat în *Faust II*, această scînteietoare fabulă a Naturii, Societății și Culturii. Aici, timpul real și timpul fictiv se întrepătrund, o „noapte walpurgică clasică", a Sudului, e contrapusă „nopții walpurgice" de tip romantic a Nordului, din partea I-a. Bineînțeles, Elada prin care Faust trece în căutarea frenetică a Elenei e un simplu peisaj sufletesc, așa cum, fără îndoială, rămîne Antichitatea pentru orice om de cultură al Europei : e vorba de un „timp magic" (TRUNZ, p. 560), acela în care se efectuează „trecerea de la senzualitatea pornirilor elementare, prin opera de artă, spre o viață a culturii fundată moral" (RICKERT) ; dar e vorba, totodată, de un „timp magic" *al artistului* ca atare, acela care răspunde, prin creație, la întrebarea pe care EMRICH o socotește esențială pentru acest mare episod din *Faust* : „Cum e cu putință ca o normă, o formă superioară de Frumusețe și Artă, care a apărut cîndva istoric, să apară din nou ?" ; iar această problemă nu e atît cea a mitului „eternei reîntoarceri", cît a posibilității istorice a Renașterii europene înseși, ca restituire a idealului estetic al Antichității. Meritul lui Goethe

este acela de a fi sugerat pregnant un paradox pe care Estetica, disciplină tipic europeană, îl ține de veacuri în brațe, ca pe un copil mai bătrîn decît ea : aceea că idealul estetic de atins, într-o artă care rămîne mereu a viitorului, se află realizat, ca etalon, într-un spațiu cultural ce aparține iremediabil trecutului : că modernitatea, oricare ar fi ea, e o funcție a tradiției.

Acest timp revolut, care, azi, pentru noi, nu poate fi decît imaginar, foiește de făpturi simbolice — cele mai multe inventate de Goethe însuși, dacă nu ca în nume, în orice caz ca semnificație — care exprimă, fără a spune niciodată răspicat, antinomiile fundamentale ale creației și productivității : Homunculus și Mumele, Băiatul-căruțaș și Euphorion (cele două personificări ale Poeziei), Thales și Anaxagora (ca reprezentanți ai „neptunismului" și „vulcanismului" geologic modern), Phorkiadele ca expresie a supremului Urît la Elini, și Grija, întruchipare a permanentei anxietăți a omului de azi. În această Antichitate, străbătută de Faust într-o singură noapte, nu stăpînesc zeii frumoși a lui Phidias și Praxiteles, ci generațiile pre-olimpice, titanii și ființele hibride, Seismos și Sfincșii, Proteu și Chiron, Sirenele și Nereidele : este o lume elementară a Naturii înseși, surprinsă în uluitoarele ei metamorfoze, în care terificul e cealaltă față a sublimului. Această Mitologie întunecată sau surîzătoare conține formele prototipale ale Artei noastre europene, scenariile ei tipice. Această Eladă, care sărbătorește universalul acord al stihiilor pe țărmurile Mării Egee, este inconștientul Europei, clocotind de sorii săi obscuri, de propriile sale enigme niciodată dezlegate. În această Eladă, Faust ajunge la granițele geografic-spirituale ale continentului său : toate simbolurile, amintite mai sus, sunt corpurile străine ale unui Orient fabulos din care organismul cultural al Europei a făcut, prin asimilare, focare de energie creatoare, din care și-a constituit metabolismul artistic. În sensul acesta, Arcadia în care se petrece episodul Euphorion, este replica tipic europeană a lui Goethe față de ideea de paradis, fie el de origine sumeriană, ebraică, creștină sau musulmană : în Natura ei, canonic-livrescă, propusă de arta greacă veche, Poezia însăși se confirmă ca o experiență-limită, a solidarității umane, a riscului, a morții. Căci odată cu moartea superbă a lui Euphorion, nu moare numai Byron, modelul său real, ci Romantismul european însuși, ori de cîte ori îndrăznește să șteargă granița inefabilă dintre Viață și Artă. Arcadia goetheeană reprezintă spațiul imaginar păgîn din care țiș-

neşte şi se prăbuşeşte neîncetat, ca Icar, spiritul poetic. Magicul acestei lumi se află înaintea opoziţiei putere/cunoaştere ; el este forţa şi legea interioară, orientată teleologic, a omului, ca monadă ; înălţat deasupra Naturii, dar încă nedesprins de ea .În această noapte a Eladei mitice, la graniţele continentului nostru, Goethe realizează, îndeosebi în episodul Elenei, sinteza „a şase momente ale literaturii universale" (RÜDIGER) : Tragedia greacă, *Minnesang*-ul german, poezia de dragoste persană, pastorala europeană, opera italiano-germană şi poezia modernă engleză.

Că *Faust II* structurează o programatică sinteză culturală o dovedesc formele prozodice utilizate. Experienţa de o viaţă întreagă a lui Goethe are, aici, ambiţia de a acoperi experienţa a două milenii de poezie a Europei. Tetra- şi trimetrul antic, versul cu rimă încrucişată (destinat îndeosebi lui Faust), endecasilabul (rostirea preferată a lui Mefisto), versul liber, poezia galantă, cîntecul de chef, marşul eroic, poezia gnomică, enigma, rimele alegorice, prelucrarea imnurilor religioase medievale, ditirambul panic, versul cu poantă satirică, „discursul mixt" al poeziei filozofice, unele fragmente de adevărată „poezie pură", — toate acestea asigură o varietate proteică a formelor, ţinînd de domeniul performanţei. Momentul concret al sintezei Antichitate/Modernitate îl constituie scena între Faust şi Elena (Actul III), în care regina Spartei deprinde din gura seniorului medieval poezia rimată a timpurilor noastre : clipă de graţie supremă, în care trecerea istorică, pe nesimţite, de la o cultură lirică la alta, e figurată auditiv prin naşterea unei noi eufonii, în chiar structura materială a versului : moment de criză a Poeticului, totodată, căci gingăşia scenei de iubire, oricît farmec ar avea, nu poate să obnubileze total intenţia programatică.

Aceeaşi sinteză ideală o mărturisesc evenimentele de ordin istoric care înconjură întîlnirea lui Faust şi Elena. Alături de ipostazele de „amant al Frumuseţii înseşi" şi „poet al culturii europene", eroul apare, acum, într-o a treia postură, aceea de „unificator social-politic al Peloponezului" : Faust este seniorul medieval ce conduce cinci seminţii germanice care vor instaura, în spaţiul egeic, o orînduire nouă.

Ca Prinţi să vă salut, poruncă
Regina Spartei îmi vesti ;
Sub talpă-i puneţi munţi şi luncă,
Şi-n ţară nouă veţi domni.
Germane, tu să aperi iute,

Golful Corint cu șanț și val !
Achaia cu prăpăstii sute
Să-ți fie Gotule, fundal !
Spre Elis mute-și Francii zarea !
Saxoni, Messena pradă-o vreți ?
Să curețe Normanzii marea,
Durînd un Argolis măreț.

(vv. 9462—9473)

„Prin cele cinci seminții sunt numite cele cinci națiuni de cultură europeană : prin Germani Nemții, prin Goți Spaniolii, prin Franci Francezii, prin Saxoni, Englezii, prin Normanzi Italienii. Astfel se încheie capitularea pămîntului antic în actul simbolic de înfeudare de către popoarele medievale a celor antice, ca moștenire comună, care le leagă într-o nouă unitate: aceea a unei Europe unificate în ideea umanității antice" (LOHMEYER, p. 333). Cînd Faust spune acestor prinți :

Dar Sparta vă va fi stăpînă,
Străvechiul tron se află-n ea...

el îi înfeudează — medieval vorbind — unei ordini a „frumuseții" social-politice stăpînitoare în vechile cetăți democratice ale Eladei, unde domneau cele trei principii : *Lumină, Drept, Egalitate* (v. 9481). În felul acesta Faust devine expresia unei utopii europene în care Forța și Înțelepciunea acționează armonic sub sceptrul Frumuseții.

Nu lipsește din *Faust II* o secțiune transversală printr-o anume societate europeană, aceea care se află în pragul dintre Evul Mediu și Renaștere : episoadele de la curtea Împăratului, ca istorie reală, întrerup mereu șirul celor din vechea Eladă, ca istorie imaginară. Adept al transformărilor lente, organice, Goethe vede rolul pozitiv al cuplului Faust-Mefisto nu în răsturnarea violentă a structurilor sociale existente, ci în rezolvarea dinăuntru a lipsurilor care le bîntuie. Două crize marchează această societate : nevoia de bani (cu grave urmări în tot imperiul — economice, sociale, politice etc.) și nevoia de distracție la curte (satisfăcută prin suspendarea temporară a grijilor zilnice — organizarea unui carnaval mascat). După cum se vede, Goethe prezintă aici „soluția" pe care conducătorii Europei o cunoșteau și practicau încă de pe vremea Romei : *panem et circenses*. Iată de ce Faust și Mefisto devin, mai întîi, creatorii unei noi economii politice : aceea care înlocuiește banul ca valoare efectivă (moneda de aur sau ar-

gint) cu o „fantomă" a lui (moneda de hîrtie, garantată financiar — spune Mefisto — de comorile subterane ale împărăției), și care face din practica împrumuturilor și creditelor motorul progresului social-economic. Europa modernă face astfel un pas uriaș, similar cu cel pe care l-a făcut Antichitatea trecînd de la schimbul în natură, la plata în bani. Faust și Mefisto devin, apoi, organizatorii și actorii unui „carnaval roman" de curte, în care alegorismul se arată a fi un instrument de cunoaștere, nu numai de distracție, deoarece spectacolul oglindește concret conștiința de sine a unei societăți care-și vede, întruchipate în el, chiar forțele care o compun : Împăratul apare sub masca Marelui Pan, sinteză a puterilor universale, Mefisto sub înfățișarea Zgîrceniei, Faust sub aceea a lui Plutus, zeul bogăției. Dar în felul acesta mascarada se transformă în spectacol al demascării societății înseși, care — datorită mecanismelor sale de auto-apărare — nu-și permite să se vadă pe ea însăși, așa cum într-adevăr este, decît într-un cadru ludic, într-un spațiu organizat artificial : numai în ceremonialul controlat al unei „sărbători" cenzura își suspendă, pentru o clipă, acțiunea prohibitivă, pentru a oferi tuturor contemplarea adevărurilor de stat ; numai în limitele unui carnaval, Paraziții își pot etala nestingheriți morala lor profitoare, iar Tăietorii de lemne revolta lor surdă :

.....Dacă
Noi, ciolănoșii,
N-am fi pe lume,
Cum ar putea să
Stea, să petreacă
Domnii, frumoșii,
Dornici de glume ?

vv. 9476—9477

Artificiul economic al falșilor guldeni, ca și artificiul alegoric al carnavalului, acționează ca factori ai progresului într-o societate care nu mai așteaptă decît un simplu bobîrnac pentru a face un pas înainte. Ființa dublă a omului european, personificată în Faust-Mefisto, concretizează aici, în practică, seducția pe care au exercitat-o întotdeauna asupra lui Goethe polarități ca natural/cultural, artistic/artificial, esențial/aparent etc., dublete ce caracterizează *fenomenul* ca atare. În spiritul gîndirii europene, se degajează astfel o adevărată filozofie goetheană a aparenței, care valorifică artificiul, jocul, iluzia,

apariția etc. cu totul diferit de cît o face, de exemplu, spiritul budhist. Artificiul — care nu e decît viitorul experiment științific în fașă încă — duce la „fabricarea" lui Homunculus de către Wagner ; iluzia scenică, provocată cu ajutorul magiei, în care apar Elena și Paris, în fața curții imperiale, determină pasiunea erotic-estetică a eroului, latență care devine brusc activă ; naște în Faust năzuința irepresibilă de a recupera realmente, fie chiar numai în spațiul fictiv și în timpul magic al Artei, prototipul Frumuseții. Căci artificiul și iluzia vrăjitorească sunt, la amîndoi ,etapa ultimă în care un mare, autentic angajment existențial ajunge să-și dea roadele : la Wagner, pasiunea de o viață întreagă a experimentului de laborator ; la Faust, teribila coborîre în tărîmul fără loc și timp al Mumelor, de unde revine cu trepiedul magic. Pentru Goethe, imaginea, masca, alegoria, simbolul constituie reperele principale ce marchează itinerariul spiritual al europeanului spre „fenomenul originar", spre formele arhetipale. Estetica europeană, ce se anunță odată cu „mimesis"-ul aristotelic, nu și-ar căuta mereu justificarea în recursul de principiu la Natură, la natural, dacă nu ar izbuti să identifice esența *sub aparență : aisthesis* înseamnă „senzație". Există o viață, durabilă și orbitoare, a artificiului și a iluziei, care amîndouă imită Natura, — pare să spună bătrînul Goethe la capătul vieții sale : după cum există un prag pre-artistic al Artei, care e Moda. Iar Societatea, prin cele două componente ale sale, Cultura și Civilizația, — ce este ea, dacă nu o Natură creată de om, pe măsura sa ?

Acestei Naturi secunde îi consacră Faust cea din urmă faptă a sa, nu fără a comite —involuntar — ultima lui crimă. Dar, oare, o și duce la îndeplinire ? Obține el, într-adevăr, favoarea de a sta *auf freiem Grund mit freiem Volk ?* (*v.* 11580). Textul goethean e, aici, ambiguu ; căci loviturile pe care eroul orb le aude în ultimele clipe ale vieții, și care i se par a fi produse de tîrnăcoapele muncitorilor de la dig, nu sunt decît zgomotele lopeților cu care Lemurii, conduși de Mefisto, îi sapă mormîntul. Victorios sau nu, asupra Naturii exterioare, Faust rămîne, în orice caz, biruitor asupra propriei sale naturi individuale, pe care a pus-o să se confrunte cu zeii și cu duhurile, pe care a lărgit-o pînă la limitele umanului. Conștiința acestei naturi interioare, orientată teleologic, ca activitate neobosită în Lume și în Istorie, — iată ceea ce face ca porecla pe care i-o dă, în derîdere, Mefisto, aceea de *Domnul Microcosmos*, să fie adevăratul său titlu de glorie. Toc-

mai pentru că Umanul, ca Natură, se află în întregime în sine, şi la dispoziţia sa, el n-are nevoie — asemenea poetului *Divinei Comedii* — să străbată cele trei tărîmuri ale mitologiei catolice, pentru a putea să contemple spectacolul umanităţii osîndite sau mîntuite : el îşi poartă cu sine, mereu şi inexorabil, infernul, viaţa sa e continua depăşire a unui ideal devenit deodată nesatisfăcător, iar Graţia nu e — pentru el — decît numele religios al Clipei supreme zăbovind în zbor deasupra lui.

Spre sfîrşitul cărţii sale despre Goethe, NOICA arată în ce măsură extraordinară *Faust II* „s-a adeverit" în Occident, tocmai prin concretizarea „primatului posibilului asupra realului", prin caracterul „spectral" pe care-l îmbracă o seamă de realităţi europene azi : „spectrul avuţiei şi al fericirii, spectrul materiei şi al energiilor acumulate, spectrul umanităţii refăcute în laborator, spectrul ecranului ; iată ivindu-se piesa cheie, demonia politicului, care rezolvă totul în *spectrul istoriei*". Pentru a conchide cu aceste rînduri : „Dar cărţile mari nu se pot înţelege cum trebuie — cînd nu sunt de-a dreptul adevărate, iar *Faust II* nu este aşa — decît cînd sînt *adeverite ;* şi atunci e prea tîrziu. Occidentul merită acuza de a fi făcut posibil *Faust II fără a-l fi înţeles la timp*" (pp. 225—229).

Structura mitului faustic

Faust-ul lui Goethe nu constituie decît un moment istoric în evoluţia mitului faustic însuşi, o realizare al cărei ecou cultural a determinat continua reluare a acestei teme în cultura europeană. Dar, pentru a aprecia cum se cuvine aceste reluări post-goetheene ,e nevoie de o analiză aprofundată a structurii mitice ca atare.

După cum se ştie, mitul e o naraţiune, în versuri sau în proză, avînd o structură bine definită ; un scenariu arhetipal, o „deschidere" spre originar sau eschatologic, personaje reprezentative, un timp imaginar de desfăşurare, o „dimensiune" cosmică etc. Dar viaţa însăşi a unui mit e condiţionată, în primul rînd, de capacitatea lui de a-şi propune elementele definitorii ca date preluate şi trăite efectiv de o comunitate umană care vede în scenariul lui o situaţie fundamentală a vieţii sale, în eroii lui — exponenţi tipici ai idealurilor sale, în semnificaţiile lui — o cheie pentru înţelegerea problemelor

sale existențiale ; cu alte cuvinte, un mit rămîne viu, și se regenerează, atîta timp cît scenariul său e „practicat" ca un fel de rit eficient, personajele sale sunt resimțite ca reprezentative pentru o situație istorică dată, iar dimensiunea sa simbolică e trăită ca un orizont de existență reală.

Preluînd o distincție formulată încă de TRUNZ (p. 461), DABEZIES vede în Faust un „mit bipolar" (p. 302). După părerea sa, schema acestei povești s-ar închega din îmbinarea a două componente principale : una ar fi dată de „miracolul lui Theophilus" din sec. VI (dijac al unui înalt prelat din Cilicia, Theophilus se aliază cu diavolul, pentru a-și redobîndi poziția, puterea, bogăția și faima care i-au fost pe nedrept luate ; căindu-se mai tîrziu, el este mîntuit, grație rugăciunilor adresate Fecioarei) ; a doua s-ar fi ivit chiar în epoca adevăratului Faust (1480—1540), și s-ar datora doctrinei și activității desfășurate de Theophrast Bombastus von Hohenheim, cunoscut mai ales sub numele de Paracelsus (1493—1541), elvețian de expresie latină, filozof, teolog și erudit care, la granița între Evul Mediu și Renaștere, în deplin respect față de cadrele constituite ale culturii creștine tradiționale, promovează cunoașterea Naturii cu ajutorul științelor oculte, Magia și Alchimia, ca o nouă dimensiune umanistă. TRUNZ scrie (p. 461) : „Setea de cunoaștere paracelsiană este de ordin religios. A cunoaște cum e rînduit mersul constelațiilor, cum în cosmos toate se află legate unele de altele, cum omul e cuprins în urzeala legilor vieții — nu înseamnă aceasta a urma gîndirea lui Dumnezeu ? Paracelsus recunoaște doctrina creștină ca «lumină a Grației», dar vede alături de ea o «lumină a Naturii», o a doua revelație a lui Dumnezeu, care poate fi sesizată prin simțuri și prin spirit în contemplarea lumii (*Philosophia sagax*, 1537)". Reținînd aceste două componente, DABEZIES procedează la o triplă *approche* (istorică, psihologică și simbolică) a mitului faustic (pp. 254—325), pentru a conchide : „Povestea lui Faust e structurată printr-o experiență creștină și occidentală a omului și a libertății lui — responsabilitate personală, morală a păcatului și a grației — ceea ce explică de ce a rămas mereu un produs de import pentru Orient. Omul occidental nu se identifică total cu Faust, nici cu «omul faustic» mai ales, cum pretindea Spengler, dar Faust rămîne totuși una din imaginile lui privilegiate, poate singura cu adevărat vie dintre vechile noastre figuri mitice" (p. 324).

O triplă „lectură" a lui Faust. Dacă vrem să facem, într-adevăr, o triplă „lectură" a mitului faustic, vom vedea că structura lui nu se arată a fi bipolară, cum o vede Dabezies, ci alcătuită din trei componente principale : celor două, menționate mai sus, li se adaugă în mod necesar tema căutării și iubirii frumoasei Elena, care vine din tradiția biblică a lui Simon magul, vrăjitorul care s-a iubit cel dintîi cu „demonul" Elenei. Această componentă devine esențială mai ales în *Faust*-ul lui Goethe. Or, s-ar putea vorbi, de fapt, despre un mit al lui Faust, suprem constituit — ca expresie literară și, apoi, ca rezonanță ideativ-existențială — fără capodopera aceasta ?

Un examen istoric al mitului faustic ne dezvăluie, mai întîi, că fiecare din cele trei componente principale are „motive" înrudite, care i se atașează implicit, fie ca sugestii și comportamente care le-au precedat, fie ca modulații posterioare. Astfel, componenta „theophiliană" — care e aceea a „ispitirii" — are variate precedente ale tentației în *Biblie* (Adam, Iov, Christos) sau în *Kabbala*. Componenta „paracelsiană" — definită ca acțiune sau revoltă spărgătoare de cadre învechite — se regăsește în figurile legendare ale unui Prometeu, Herakle sau Ahasverus, jidovul rătăcitor. Componenta „simoniană" — care relevă tema iubirii fantasmagorice și a creației utopice — își anexează comportamentul unor „eroi" mai moderni, cum ar fi Don Quijote și, mai ales, Don Juan. Toate aceste motive mitice secundare funcționează ca niște armonici în mitul faustic.

Exprimată cu predilecție în legendele și scrierile populare germane din sec. XVI, ca și în teatrul de marionete ambulant din aceeași țară din sec. XVIII, prima componentă propune ca scenariu arhetipal pactul cu diavolul, trăit ca rit interzis în orizontul saturat de îngeri și demoni al sfîrșitului de Ev Mediu, cînd refuzul sau obținerea Grației divine, apostazia sau căința, osînda sau mîntuirea în eternitate constituiau o problemă fundamentală a omului occidental european. În cadrul acestui scenariu, raporturile dintre personajele mitului ni-l arată pe Mefisto ca un puternic rival al Domnului, iar pe Faust ca o victimă a uneltirilor diavolești : cu ajutorul spiritului Răului, omul e în stare să obțină ceea ce justiția

divină nu-i poate garanta. A doua componentă este accentuată, istoric vorbind, odată cu Marlowe (la care protagonistul devine într-adevăr un învățat de tip pre-renascentist, „paracelsian") ; ea e, apoi, continuată de mișcarea *Sturm und Drang* și de Lessing, la care Faust devine un exponent al raționalismului iluminist, un „campion al rațiunii iscoditoare" (și, tocmai de aceea, va fi, pentru prima dată, mîntuit) ; dar expresia ei cea mai înaltă se găsește în „tragedia" lui Goethe ; aici pactul devine pariu, subliniind astfel tocmai caracterul de risc și aventură al faptei umane, dar și orgolicasa fundamentare voluntaristă a activismului faustic. Nu atît orizontul religios e vizat acum, cît preajma imediată, a istoriei și Civilizației, în care omul se înfige, clipă de clipă, ca un agent neobosit. Toată mișcarea Romantismului german acuză acum în Faust trăsătura titanismului herculeian, a revoltei prometeice, a cutreierului fără sfîrșit al lui Ahasverus (să notăm că, la Goethe, Prometeu, Herakle și jidovul rătăcitor sunt trei eroi preferați). Dar aportul original, care va marca indelebil toată Partea II a operei goetheene, îl constituie accentul pus pe componenta „simoniană" a căutării Elenei, a obsesiei Frumuseții : abia prefigurată în lineara „tragedie a Margaretei", ea face din Faust un Don Juan ciudat, aproape estetizant, iubind nu Iubirea, ci Frumusețea, dar și un Don Quijote totodată, combinînd Iubirea cu Arta, realul cu fantasmagoricul, artisticul cu artificiul, într-o sinteză unică. Raporturile între protagoniști se schimbă și ele, acum, în funcție de accentul pus pe una sau alta din componente : cînd spiritul „paracelsian" triumfă, Mefisto devine nu numai un auxiliar destinal al Domnului, ci și un abil și inventiv furnizor al lui Faust ; astfel, diavolul îl confirmă pe om ca spirit neliniștit și mereu activ, în timp ce omul reduce „aura" diavolului : acesta nu mai e cauza, ci numai ocazia aventurilor sale. Cînd însă capătă pondere sporită componenta „simoniană", diavolul își recîștigă funcția determinantă : Elena apare ca produs fantasmagoric al vrăjilor mefistofelice, și ca bun iluzoriu al lui Faust. Exegeza goetheană a izbutit să reevalueze, în secolul nostru, *Faust II*, tocmai în lumina problematicii Culturii, ca raport între Natură și Artă, pe care o promovează această componentă.

COMPONENTA PRINCIPALĂ	Theophilus (sec. VI)	Paracelsus (1493—1541)	Simon magul (tradiția biblică)
MOTIVE MITICE SECUNDARE	*Kabbala, Biblia (Adam, Iov, Is .s)*	Prometeu, Herakle, Ahasverus	Don Juan Don Quijot
SCENARIUL ARHETIPAL	pact (faptă, răsplată)	pariu (risc, aventură)	exorcism (iluzie, artă)
RAPORT ÎNTRE PROTAGONIȘTI	Mefisto, *rival* al Domnului ; Faust, *victimă* a lui Mefisto	Mefisto, *auxiliar* al Domnului, și *furnizor* al lui Faust	Elena, *produs* fantasmagoric al lui Mefisto, și *idol* iluzoriu al lui Faust
INSERȚIA ÎN REALITATE	posesiune, putere	acțiune, experiență, cunoaștere	iubire, creație
CONCRETIZĂRI LITERARE	legende, scrieri populare (sec. XVI), teatru de marionete (sec. XVIII)	Marlowe (sec. XVI), *Sturm und Drang*, Lessing, Goethe (sec. XVIII—XIX)	(Marlowe) Goethe

Necesitatea a trei — nu numai două — componente devine și mai evidentă la o „lectură" psihologică a mitului faustic. Dinamica psihică interioară stimulată de „paracelsism" este aceea a conflictului „celor două suflete", devenit — în expresia sa literară — motiv goethean prin excelență. Figurată mai mult exterior, în scrierile populare și la Marlowe — e vorba de „vocile" în contratimp ale îngerilor buni și ale îngerilor răi, care-și dispută eroul principal — despicarea protagonistului, la Goethe, face din psihismul lui scena însăși a conflictului între cele două tărîmuri, Cerul și Infernul : infernală e, acum, nu existența *post mortem* a lui Faust, ci însăși viața sa zilnică. Facultatea „pusă în joc" este credința ; asupra credinței creștine — și împotriva ei — se exercită ispitirea diavolească. Agent al Răului, Mefisto îi propune eroului o formă de viață plină de surprize și desfătări — pu-

tere, bogăție, glorie, păcat — dar cu prețul unei necontenite sfîșieri lăuntrice — neliniște, spaimă, căință — care definesc un plan moral al trăirii. Căci, situat între Dumnezeu și diavol, între Bine și Rău, acest om faustic își trăiește condiția la modul antinomic ; posesiunea e resimțită mereu ca pagubă, iar viața — ca pierzanie. O atare perspectivă psihologică se „corectează" puțin prin introducerea componentei „paracelsiene" : în locul despicării interioare a „celor două suflete", apare acum afirmarea exacerbată a Eului, vector de existență care „pune în joc" facultățile tipice ale omului modern : intelectul, simțul practic, rațiunea. „Punerii la încercare", situație tipică pentru omul medieval-gotic, a cărei inițiativă aparținea transcendentului, i se substituie treptat *hybris*-ul specific uman, avîntul neîmblînzit spre faptă, care — în planul unei vieți imediate, petrecută în „val-vîrtejul întîmplărilor" — satisface, măcar parțial, setea umanistă de cunoaștere ; dar în planul etic se traduce printr-un indiscutabil amoralism : individul nu urmărește decît pura sa plăcere, aceasta nu-l satisface, de aceea el caută în continuare alta, fără a se sinchisi de opreliștile pe care ar putea să i le ridice în cale o conștiință mai scrupuloasă ; în felul acesta, el recoltează doar umbra amenințătoare a bunurilor pe care le posedă — grija. Pentru acest spirit însetat de nemărginire, gata el însuși să se dezmărginească, se ridică acum o antinomie ireductibilă : lumea îi apare ca un Tot limitat, care poate fi cucerit ; în timp ce propriul său suflet i se cască asemeni unui Infinit insațiabil. Nu-i este, oare, absolut necesară acestui Faust, a cărui viață e o continuă goană după voluptăți concrete, cea de a treia componentă, „simoniană", care să-i ofere eventual compensațiile ce țin de inconștient și imaginar ? În *Faust II*, Goethe a presimțit — și anticipat la modul artistic — zona de subsol a bogatei *psyché* omenești, aceea pe care avea s-o aducă la lumină psihanaliza. Erupția abisală a Sinelui, stimularea obscur-nemăsurată a fanteziei creatoare, nostalgia după tot ceea ce a trecut și s-a depus în rezervoarele Inconștientului, ca vestigii ale primelor vîrste ale individului și colectivității, goana după plăzmuirile himerice ale imaginației, care constituie totuși unica hrană delectabilă a unei părți a ființei noastre, — toate acestea dezvăluie dimensiunea demiurgică a însului uman, atît ca operă concretă propriu zisă, cît și ca simplă construcție utopică. Planul moral al existenței se completează astfel cu un plan estetic, în care nostalgia, contemplația, extazul — în Iubire, ca și în Artă — circum-

scriu un nou univers interior. În această lume, antinomia trăirii vizează sinteza trecut-prezent-viitor, adică problema durabilității Frumosului, „clipa eternă". Oare este ea cu putință ? „Simonismul" faustic pune în lumină, prin Goethe, determinarea abisală a prototipurilor estetice.

LECTURA PSIHOLOGICĂ

COMPONENTA PRINCIPALĂ	Teologul	Eruditul	Artistul
SITUAȚIA EXISTENȚIALĂ	tentația („punerea la încercare")	avîntul faptei *(hybris)*	contemplația, (himera)
DINAMICA PSIHICĂ	conflictul „celor două suflete"	afirmarea de sine a Eului	erupția abisală a Sinelui
FACULTATEA „PUSĂ ÎN JOC"	credința oscilantă	intelect, simțul practic, rațiunea	fantezia creatoare
FORME DE VIAȚĂ	putere, bogăție, glorie, păcat	„val-vîrtej al întîmplărilor", experiență, cunoaștere	creație utopie
REGIM SUFLETESC	moralism : neliniște, spaimă, căință	amoralism : plăcere, nesațiu, grijă	estetism : dor contemplație
ANTINOMII ALE TRĂIRII	posesiunea ca pagubă, viața ca pierzanie	macrocosmos limitat microcosmos infinit	sinteza tempor „clipa eternă"

Dacă în registru psihologic cele trei componente principale trimit — cum am văzut — la trei comportamente aproape „profesionale" (Teolog, Erudit, Artist), în registru simbolic ele ni se oferă într-o tipologie mai adîncă, mai general umană, ca Inițiat, Erou și Mag. „Lectura" simbolică a mitului demonstrează și mai limpede că, pentru a fi pe deplin sem-

nificativă omenește, structura lui nu poate fi considerată ca încheiată exemplar (și, poate, definitiv) decît prin aportul lui Goethe. Componenta „theophiliană" ni-l prezintă pe Faust ca o creatură încercată de tragicul opțiunii : puternic condiționată ontic, ca o *„geeinte Zwienatur"*, ea e plasată, metafizic vorbind, într-un tărîm de mijloc, într-un fel de *Zwischenland*, unde suportă atît atracția divinului, cît și a diabolicului ; amîndouă, cu atît mai insistent-ispititoare cu cît îi propun același scenariu ritualic al „liturghiei", dar cu semn contrar. Indecis între ele, Inițiatul e dispus să aleagă soluția care-i dă mai mult imediat. Apostaziei lui, renegării credinței în Dumnezeu, îi corespunde obligatoriu angajarea infernală, vasalitatea față de diavol. Acesta i se înfățișează asemeni lui Hermes Trismegistul, „inițiatorul" întru mistere, posesorul cheilor secrete. Dacă orice mit este totodată expresia sublimată a unui „complex inavuabil", atunci componenta „theophiliană" ne aduce în față un om inițial credincios, creștinește vorbind, dar înclinat irezistibil spre diavol ; ceea ce un asemenea creștin nu poate să mărturisească, decît cu incomensurabilul risc al osîndirii veșnice, este tocmai demonismul său latent, crima împotriva Cerului, preferința sa pentru un „infern" delectabil al vieții, și disprețul, măcar provizoriu, față de un promis „paradis" celest dulceag.

Dar un astfel de tip de om cult se „laicizează" pe nesimțite în pragul Renașterii. De aceea, la nivelul componentei „paracelsiene", „complexul inavuabil" al personajului va ține de formația lui intelectuală : este raționalismul incipient al unei întregi pături superioare a societății ; raționalism abia manifestat, dar oricum subversiv, care înlocuiește încetul cu încetul un Univers construit după canoanele dogmelor tradiționale ale Bisericii, cu un Cosmos edificat de lumina minții omenești în cadrele noilor discipline „științifice" ; care substituie ierarhiilor cerești de deasupra, orînduirile terestre din jur ; care se vede pe sine însuși nu ca un serv al Domnului sau al demonilor, ci ca un erou care cutează să se măsoare cu ei. Omul „theophilian" avea o structură schizomorfă, el era prada unui dualism inevitabil, el cultiva o logică a excluderii ; spre deosebire de el, „omul paracelsian" e un tip cu structură sintetică ; el se angajează conștient în Istorie, în tărîmul terestru intermediar, desfășurînd o foarte elastică logică dialecti-

că. Obsesia lui fundamentală e posibilul, planul în care irepresibila sa năzuință *(„das Streben")* îl proiectează fatalmente înainte ; el se simte, înainte de orice, spirit activ, amenințat doar de tragicul faptei ca de un destin iminent ; dar acest destin e nu numai suportabil, ci chiar tentant, întrucît și-l făurește el însuși. Raportul său cu divinul e, acum, acela de sfidare lucidă, obstinată, în numele unei libertăți pe care i-o acordă înrudirea sa de principiu cu zeii, conștiința sa de „supraom". Tutelat de Pallas-Athena, zeiță deopotrivă a păcii și războiului, dar personificare a Rațiunii înarmate, el își acordă totuși — în pofida orei sale faste care este cea a amiezii — luxul nocturn de a-și citi, uneori, soarta în stele, în ochii înghețați ai Uraniei. Inavuabil, pentru el, rămîne, desigur, raționalismul : necruțătoarea „lumină a minții" care ia locul consacrat al „luminii Grației", și care-i dă o altă măsură, strict personală, decît aceea a lumii în care trăiește.

La această „lectură" simbolică, tipic goetheană mi se pare componenta „simoniană". Ea ne îndeamnă să vedem în Faust un geniu creator (motiv reluat îndeosebi în secolul nostru), captiv al tragicului idealului : încercînd să realizeze irealizabilul *Augenblick*, să cuprindă în brațe o adevărată Elena a Spartei, el se înscrie în categoria celor ce urmăresc imposibilul, seminție de îndrăzneți dragă Sybilei care citește viitorul. Sinteza dorită de el, fuziunea între real și ideal, înscrierea efemerului în durată, nu este cu putință decît într-un plan imaginar-creator, de de-realizare și de-situare ; ea se înfiripă precar, în virtutea unei logici a dublei negații, numai în structura sa interioară de mistic — al Artei, al Iubirii. Cît despre drama sa, ea e patronată simultan de Persephona, zeița Erebului, de domeniul căreia țin tiparele adînci, infernale ; de Afrodita, ocrotitoarea Frumuseții aducătoare de primejdii ; și de Eros, „începătorul-a-toate", liant al tuturor elementelor ce compun un cosmos. Raportul său cu divinul e unul de vanitoasă substituire, și îmbracă forma unui comportament demiurgic ; de aceea, „complexul său inavuabil" se numește creaționism, iar cheia acestuia, care ghidează drumul spre tărîmul fără timp și loc al Mumelor, de unde se involbură tot ce va exista în Natură și Artă, se află în mîinile lui Mefisto. Raptul valențelor demiurgice, secretul creativității, comis de către Faust, constituie o crimă metafizică : fructul ei este Poezia. Dar ce urmă pot să lase în Istorie picioarele inefabile ale copilului Euphorion ?

COMPONENTA PRINCIPALĂ	Inițiatul	Eroul	Magul
SITUAȚIA TRAGICĂ	creatura și tragicul opțiunii	omul activ și tragicul faptei	geniul creator și tragicul idealului
TIPUL STRUCTURAL	schizomorf : dualism, logica excluderii	sintetic : istorie, logică dialectică	mistic : logica dublei negații
RELAȚIA OM-DIVIN	apostazie, vasalitate față de demon	sfidare : ambiție de „supraom"	substituire : comportament de demiurg
DIVINITĂȚI TUTELARE	Hermes, „inițiatorul" întru mistere	Pallas-Athena (Urania)	Persephone, Afrodita, Eros
PLAN AL ACȚIUNII	realul *(„geeinte Zwienatur")*	posibilul *(„Streben")*	imposibilul *(„Augenblick")*
COMPLEX INAVUABIL	demonismul (între cer și iad)	raționalismul (Terra)	creaționismul (tărîmul Mumelor)

Examinînd cu atenție datele relevate de cele trei „lecturi" ale mitului, se poate înțelege fertilitatea însăși a temei faustice. Istoria literară a dovedit-o încă din perioada ultimilor ani ai lui Goethe, cînd întreaga Europă a cunoscut un fel de „modă Faust", manifestată deopotrivă în scrieri cvasi teoretice (*Sartor Resartus* 1833 de Carlyle, de pildă), în traduceri ale operei goetheene (Gérard de Nerval în 1828), în plastică (Delacroix), în muzică (Spohr, Berlioz, Gounod), în parodii literare (de ex. *Noul Faust și noua Margareta, sau cum m-am făcut frate cu dracul*, 1832, de Ch. Nodier), în ecouri mai mult sau mai puțin fidele (Pușkin, Lermontov) etc. Dar adevărata iradiere a semnificațiilor temei se vădește în felul în care una din componentele sale capătă accent precumpănitor, în felul cum prevalează una sau alta din cele trei „dimensiuni" : istorică, psihologică, simbolică.

Faust — *mit „disponibil"* ? Complexitatea structurală a mitului, multiplicitatea elementelor „tematice" care-l compun ne permit să vorbim despre o „disponibilitate" a poveștii faustice ca atare : rînd pe rînd, ea se va lăsa confiscată de personalități literare („Fiecare poet trebuie să scrie un Faust al său", a zis Lenau), dornice să se afirme printr-o tratare personală a subiectului ; de ideologii socio-politice diverse, care intuiesc în personajul principal capacitatea lui istorico-reprezentativă ; de arte diferite, care speculează materia peripețiilor reale și imaginare din scrierile populare sau din Partea a II-a a *Faust*-ului goethean. Aceste creații sunt prea numeroase, pentru a le epuiza aici, măcar enumerativ ; dar cîteva merită a fi menționate.

În 1829, în *Don Juan și Faust*, Christian Dietrich Grabbe pune față în față două mituri, care corespund la două *hybris*-uri, nu atît general-umane, cît tipic europene : latin și, respectiv, germanic. Tumultuoasa și schematica dramă a lui Grabbe (în care Don Juan apare mult mai pregnant decît Faust) va vehicula o sugestie de un răsunător succes teoretico-literar : aceea că Faust ar putea fi recuperat, și chiar monopolizat, de o anume comunitate etnică. Ideea a „prins" mai mult decît s-ar fi putut crede : după 1870, naționalismul german, investind *Faust*-ul goethean cu titlul de „poem național", a confiscat personajul pentru uzul exclusiv al germanismului, deopotrivă spiritual și politic. „Fausticul" a devenit un concept ideologic spre finele sec. XIX, sub pana unor teoreticieni ca Hermann Grimm, F. Th. Vischer, Karl Köstlin, Kuno Fischer, Heinrich von Treitschke, Wilhelm Scherer, Erich Schmidt, R. Müller—Freienfels etc. BEUTLER (p. 615) are dreptate să spună că „faustismul" s-a substituit atunci unui hegelianism muribund, pentru a servi o nouă „filozofie" pangermanismului întreținut de cel de al doilea Reich. După ce — în disprețul total al amarei ironii goetheene din v. 490 — va cocheta cu „supraomul" lui Nietzsche. Faust va ajunge să hrănească ambițiile germane, și apoi — după primul dezastru mondial — să le consoleze, prin supravalorificarea „omului faustic" de către un H. S. Chamberlain sau Oswald Spengler. „Expresii ca *Leberskraft, Lebenswille, tätige Energie* umplu ca termeni de la sine înțeleși literatura noastră etică, în timp ce în Grecia, pe vremea lui Pericle, ele n-ar fi fost traductibile" (SPENGLER, p. 406).

Alături de un atare Faust practic și optimist, Romantismul a elaborat însă și varianta sa pesimistă, prin Nikolaus Le-

nau : poemul său *Faust*, 1833, pare o replică la Goethe, în care critica socială stă lîngă aspirația spre Natură, pasiunea erotică se conjugă cu farsa și crima, căutarea adevărului se încheie în disperare și sinucidere. De fapt, universul interior fragil al lui Faust e, aici, minat iremediabil de forța criticii nihiliste a lui Mefisto : componentele „paracelsiană" și „simoniană" sunt aproape complet neglijate, în beneficiul unui „theophilism" dramatic, dar ne-revoltat, al cărui motor existențial e dat de varianta Ahasverus ; e tragismul omului pentru care opțiunea între Natură și Dumnezeu e la fel de zadarnică, întrucît aceste „tărîmuri", amîndouă, nu-i trimit nici un semn salvator.

Reacție clară anti-Goethe, *Faust* de H. Heine (1847) e inspirat de tradiția teatrului de marionete și de *Faust II* : libret de balet, în care predomină componenta „simoniană" (fascinația Elenei) ; dar feericul se vede aproape ruinat de ironie și satiră, *das Ewigweibliche* e luat în derîdere, demonologia creștină suplantează complet demonii Antichității, filozofia și poezia nu sunt în stare să salveze eroul de la disperare. Fidele „tragediei Margaretei" din Partea I sunt, în schimb, poemul muzical *Damnația lui Faust*, 1846, de Berlioz, și opera *Margarethe*, 1859, de Gounod, două creații care au contribuit enorm la popularizarea temei faustice în Europa și dincolo de ocean. Cum libretul lui Heine conținea deja un nucleu parodic (Faust își vinde sufletul unui demon feminin, Mefistophela !), nu e de mirare că mitul capătă de acum înainte forme de parodie. Replică la Mephistophela, apare acum o *Faustina, un Faust feminin* de W. Schäfer, 1898.

Timp de o sută de ani după moartea lui Goethe, mitul e reluat pe diverse meridiane, în diverse „tonalități" ; italienii excelează în balete faustice între 1840—1855 ; englezii se bucură de o operă parodică, *Faust și Margareta, sau Lovitura diavolului*, 1844, de J. Halford ; germanii înșiși parodiază subiectul atunci cînd îl „actualizează", ca în *Faust prea convertit la democrație*, 1833, de D. Kalisch ; americanii speculează asupra demonismului, ca N. Hawthorne în *Ethan Brand*, 1849 ; în Spania, José de Espronceda scrie *Diavolul-lume*, 1841, un poem fantastico-filozofic ; polonezii au un Faust popular, Twardowski, după care A. Mickiewicz va crea, în 1822, un fel de erou național ; nordicii se mîndresc cu *Peer Gynt*, 1876, de H. Ibsen ; ungurii, după *Tragedia omului*, 1861, de Emerich Madach, văd un *Faust medic*, 1888, de S. Brödy ; la noi, tema e tratată în cheie fantastic-populară de V. Eftimiu în *Cocoșul negru*,

1913. Celebre romane ale sec. XIX, ca *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde, sau *Posedații* și *Frații Karamazov* de Dostoievski, conțin indiscutabil elemente faustice, chiar dacă două, din cele trei componente ale mitului, sunt trecute cu vederea. Peripețiile proprii ale lui Faust sunt doar un element episodic în *Maestrul și Margareta*, publicat postum în 1966, de Mihail Bulgakov, dar subiectul e prin excelență faustic. Adăptate la situații istorico-sociale tipice pentru lumea autorilor, sau reflectînd trăsăturile de bază ale personalității lor creatoare, *Un Faust irlandez*, 1963, de Lawrence Durrel reia mitul tradițional în cheie și atmosferă fantastică și ocultă, cu o intrigă complet înnoită ; *Joi*, 1959, piesa lui Fritz Hochwälder e un adevărat „mister creștin" modern ; în *Doktor Faustus*, 1947, Thomas Mann realizează o „cronică" a prăbușirii Europei după cel de al doilea război mondial, dar nu desfășurată istoric, ci concentrată în drama creatoare a unui geniu artistic (mefistofelicul fiind, aici, maladivul, iar demonia identificîndu-se cu inspirația creatoare) ; mai ancorat în problematica socială modernă e *Americanul ca Faust*, 1965, de Lawrenne Lee ; cu totul abstras din social, în notă puternic antiromantică, de un sever intelectualism este *Mon Faust*, 1945, de Paul Valéry : Faust e, aici, spirit pur, încărcat de experiență de viață a întregii omeniri, dar tocmai de aceea în luptă nu cu un diavol medieval derizoriu, ci cu propriile sale inerții interioare ; în fine, un Faust „convertit" (ca și Hochwälder de altfel) scrie austriacul A. Paris-Gütersloh în 1969 : *Apologul prieteniei, roman socratic*, în care, într-un fel, Faust îl „seduce" pe Mefisto, nu invers...

În perspectiva unei dialectici istorice concrete, mai aproape în timp de noi, e interesant de observat relația mitului faustic cu ideologia marxistă. Prima încercare aparține lui A. V. Lunacearski : în *Faust și Cetatea*, 1918, eroul e un luptător progresist, confirmînd din plin componenta „paracelsiană" a mitului. Într-un libret de operă din 1952, Hans Eisler face însă din el un personaj pesimist și reacționar, angajat în luptele politice reale ale epocii care a dat naștere mitului. Poate fi însă Faust recuperat, în lumina filozofiei marxiste, ca un erou al timpului nostru ? Fără prea mult succes, Volker Braun a încercat să facă din el un activist politic, ce se consacră mai mult creației, decît cunoașterii, în *Hans Faust*, 1968. Pentru mulți acest eșec e pus pe seama obiecției de principiu formulată de LUKACS : „Marea Re-

voluție din Octombrie (1917) a alungat de pe scena Istoriei pe Mefisto și forțele sale magice" (p. 363). De aici și pînă la a susține că Faust e incompatibil cu socialismul, nu mai e decît un pas.

Imprevizibilă, în funcție exclusiv de „disponibilitatea" semnificațiilor sale interioare de a „acoperi" diverse ideaturi spirituale și istorice ale europeanului modern, viața unui mit nu se hotărește prin decizii programatice. Cînd Goethe îi scria lui Riemer (la 23 iunie 1809) că poeziile sale sunt „doar pielea pe care șarpele, năpîrlind, și-o lasă pe drum el spunea ceva esențial și despre eroul său, și despre mitul lui ; așa cum personajul Faust e mereu „disponibil" pentru clipa promițătoare ce vine, deoarece destinul său nu e niciodată încheiat nici ca individ *(entelechia* își continuă activitatea chiar după moartea omului) nici ca speță (Istoria umanității e fără sfîrșit), la fel povestea lui Faust se scutură pe drum de ipostazele sale literare, în timp ce „însoțește" cultura Europei, asemenea unei oglinzi care-i răsfrînge dialectica exemplară. Dacă cele două serii de concepte, pe care LOHMEYER le-a pus pe două coloane (p. 377), sunt tipice pentru spiritul european (pentru Faust — idealitate, clipă, esență, mitic, artă, credință, viu, prezent, nebunie, intuiție, lege, ordine natural ; pentru Mefisto — realitate, timp, aparență, istoric, știință, experiență, artificial, amintire, conștiință, intelect, accident, putere, moral), — înseamnă că polaritatea celor doi protagoniști formează o constantă, pe cît de contradictorie în sine, pe atît de creatoare, a Europei. Mitul faustic ne propune imaginea omului modern sub forma unei ecuații simple : Faust + Mefisto = Mefistofeles.

BIBLIOGRAFIE

BLAGA, Lucian (I) : *Johann Wolfgang Goethe : Faust.* București Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955. — BLAGA, Lucian (II) : *Opere,* vol. 7, *Eseuri,* București, Minerva, 1980. — BEUTLER, Ernst: *Faust und Urfaust.* Leipzig 1940. — CHAMBERLAIN, H. Stewart : *Goethe,* München, 1932. — DABEZIES, André : *Le Mythe de Faust,* Paris, 1972. — DAUR, Albert : *Faust und der Teufel.* Heidelberg, *1950.* — EMRICH, Wilhelm : *Die Symbolik von Faust II.* Berlin 1943. — FAIRLEY, Barker : *Goethe's Faust,* Oxford 1953. — FLINTER,

Wilhelm : *Goethe im Spätwerk*. Hamburg 1947. — FRANZ, Erich : *Mensch und Dämon*. Tübingen 1953. — FUCHS, Albert : *Le „Faust" de Goethe*. Paris 1973. — GILLIES, Alexander : *Goethe's Faust*. Oxford 1957. — GUNDOLF, Friedrich : *Goethe*, Bucureşti, Minerva 1968. — KOBLIG, Helmut : *Johann Wolfgang Goethe : Faust*. 1973 şi 1976, 2 vol. — KOMMERELL, Max : *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt/M. 1943. — KORFF, Hermann August : *Geist der Goethezeit*. Leipzig, 1855, 2 vol. — LOHMEYER, Dorothea : *Faust und die Welt*. Leipzig, 1855, LUKACS, Georg : *Faust-Studien*. Reinbeck 1967. — MAHAL, Günhter: *Faust*, München 1980. — MANN, Thomas : *Über Goethes „Faust"*. Weimar 1965 — MULLER SEIDEL, Walter : *Komik und Komödie in Goethes „Faust"*. Göttingen 1968. — NOICA, Constantin: *Despărţirea de Goethe*. Bucureşti, Univers 1976. — REHDER, Helmut : *Das Symbol der Hätte bei Goethe*. München 1977. — REQUADT, Paul : Goethes *„Faust I"*. München 1972. — RICKERT, Heinrich : *Goethes Faust*. Tübingen 1932. — RÜDIGER, Horst : *Weltliteratur in Goethes „Helena"*. Berlin 1964. — SPENGLER, Oswald : *Der Untergang des Abendlandes* Leipzig 1923, 2 vol. — STAIGER, Emil : *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Zürich 1939. — STREICHER, Wolfgang : *Die dramatische Einheit von Goethes „Faust"*. Tübingen 1966. — STRICH, Fritz : *Zu „Faust"*. Frankfurt/M. 1965. — TRUNZ, Erich : *Goethe : Faust*. München 1972. — VALERY, Paul : *Oeuvres* vol. I, Paris 1957. — WACHSMUTH, Andreas: *Geeinte Zwienatur*. Weimar 1966. — WIEMKEN, Helmut : *Doctor Faust Weheklag*. Bremen 1980. — WIESE, Benno von: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebel*. Hamburg 1948.

BCUIASI/CENTRAL

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Caleidoscop

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Fragmente despre limbaj

1.

Oricît de necruțătoare, critica limbajului este, pînă la urmă, obligată să-i recunoască acestuia măcar o virtute, și nu dintre cele mai neglijabile în cultură : aceea a instaurării unei prezențe. Dacă e vorba de un simplu nume, acesta — fie că e natural sau convențional fie că e motivat sau arbitrar — evocă sau invocă, totuși, lucrul sau persoana pe care le denumește : le face prezentă absența ; iar dacă e vorba de propoziție, aceasta — fie că e adevărată sau falsă, fie că e logică sau absurdă — fixează, totuși, un raport între subiect și predicat : circumscrie un spațiu al sensului.

Mai necruțătoare ca oricînd sub pana tînărului Nietzsche, critica formării conceptului a degajat — în plin proces de discreditare a limbajului — capacitatea acestuia de a institui una dintre cele mai fascinante „viziuni" din marea filozofie a lumii : lumea Ideilor platonice. E bine să ne reamintim, o clipă, această critică.

„Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nichtgleichen (spune gînditorul german în *Das Philosophenbuch.)* La fel de sigur precum că o frunză nu e niciodată identică întru totul cu alta, tot așa de sigur noțiunea de frunză s-a format grație abandonării deliberate a acestor deosebiri individuale, grație unei uitări a caracteristicilor, și ea stîrnește atunci reprezentarea, ca și cînd ar exista în natură, în afară de frunze, ceva care ar fi «frunza», un fel de formă originară, conform căreia toate frunzele ar fi țesute, desenate, trasate *(abgezirkelt)*, colorate, încrețite *(gekräselt)*, pictate, dar de mîini atît de neiscusite, că nici un exemplar n-ar fi reușit cu exactitate și cu siguranță ca o copie fidelă a formei originare." Această critică a limbajului implică o critică a pla-

tonismului : întocmai cum conceptul abstract se constituie, fără nici un temei real, ca un fel de model ideal al lucrului concret denumit de el, tot așa o lume ideală, de modele ale lucrurilor concrete, se constituie, prin simpla virtute a limbii de a degaja, mai întîi, conceptul, și, apoi, de a-l substanțializa. Și Nietzsche continuă, ducîndu-și pînă la capăt critica : „Ce este deci adevărul ? O mulțime mișcătoare de metafore, de metonimii, de antropomorfisme, pe scurt, o sumă de relații umane care au fost în mod poetic și retoric înălțate, transpuse și ornate, și care, după un îndelungat uz, par, unui popor, stabile, canonice, și constrîngătoare : adevărurile sunt iluzii despre care s-a uitat ce anume sunt *(Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie wèlche sind)*, metafore care s-au uzat și care nu mai au forța sensibilă, monezi care și-au pierdut efigia lor *(Münzen, die ihr Bild verloren haben)*, și care sunt considerate acum, nu ca monezi, ci ca metal".

Imaginea limbajului comun ca „monedă ștearsă", precum și ideea că limba vorbită are doar valoare fiduciară, de schimb, de comunicare interumană, vor face o carieră deosebită. Dar această reducere a limbii la rolul de simplu instrument al comerțului de informații n-a putut să fie formulată fără a se recunoaște totodată cuvintelor capacitatea aparte de a proiecta undeva, în eterul spiritual, un spațiu al prezenței, un tărîm al generalității și idealității.

2.

Depreciat de Nietzsche în 1873, ca spațiu virtual al „minciunii, în sens extramoral" *(Lüge, im aussermoralischen Sinne)*, întrucît a pierdut contactul cu concretul individual al lucrului particular, — acest tărîm al generalului abstract va fi, în 1895, elogiat de Mallarmé, pentru exact același motiv. Subiectul este, parcă împrumutat, replica pare polemică.

„Je dis : une fleur ! et, hors l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idéé même et suave, l'absente de tous bouquets" („Variations sur un sujet"). Si, imediat după aceea, poetul reia chiar imaginea monedei și a utilizării ei. Dar, contrar filozofului, el vede în tot ceea ce limbajul are fictiv și virtual virtutea însăși, esențială, a artei sale : „Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité..."

Opoziția dintre cei doi artiști este de înțeles. În momentul cînd scria rîndurile citate mai sus, Nietzsche era încă sub influența ideilor exprimate în *Nașterea tragediei*. Limbajul, și gîndirea logică în general erau pentru el doar reprezentări accesorii și derivate *(begleitende Vorstellungen)* ale Voinței ce exprimă esența lumii. În timp ce artele cuvîntului, ca și cele plastice — toate intrînd în categoria artelor apolinice — recurg la imagini și, ca atare, constituie răsfrîngeri, deci „aparențe", ale aceluiași *în-sine* al Voinței originare a Naturii, muzica — artă dionisiacă prin excelență — lipsită de orice element figural, exprimă chiar acel *Ur-Ein* care e însăși esența dolentă a Universului. Acest „melocentrism" irațional tinde să discrediteze tot ce ține de Logos, ca sumă de reprezentări conștiente.

Dimpotrivă, pentru Mallarmé conflictul acestor două arte nu există, iar dintre procedeele de formare a conceptului, disprețuite de filosof, unul măcar — „la divine transposition" — va fi ridicat la rang superior, de poet. Hrănit, în acești ultimi ani ai vieții, deopotrivă de Hegel și de Wagner, poetul francez va vedea în arta cuvintelor și în arta sunetelor o singură modalitate de spiritualizare a lumii, de „vaporizare" a concretului material, conformă cu intenția sa de a izbuti prin poezie o „explicație orfică a Terrei": oare nu răscumpără poezia „defectul limbilor" ,adică inadecvarea fonică dintre nume și lucru ? „La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée „(„La Musique et les Lettres"). Complicitatea întru idee a celor două arte face ca, de data aceasta, tărîmul de prezențe, specific limbii, să fie populat de obiecte devenite idei (rol atribuit poeziei) și de obiecte devenite atmosferă (rol destinat muzicii) : ceea ce a doua risipește, prin natura ei, cu generozitate, s-ar pierde ca pură sugestie, dacă n-ar fi prima care să readune la loc, să determine conturele, să fixeze aura lor glorioasă.

3.

Limbajul ca spațiu al prezenței nu e, oare, o realitate confirmată chiar de ramurile cele mai avansate ale Științei moderne ?

Iată ce scrie filozoful C. Noica, în „interpretarea la *Cratylos*" despre „acțiunea în real" a cuvîntului, despre capacitatea lui de a „etitori" ; „Este ceva tulburător filozofic să vezi că obiectele tehnicii nu au avut nevoie de nume atîta vreme

cît se aflau în regimul terestru, dar au de îndată ce sînt trimise în cosmos, trebuind astfel să fie botezate. Contactul cu departele se face în regim de unde, pe cînd obiectele tehnice erau, de fapt, întregirea noastră. Numele, în orice caz, este doar în regim de undă. Ele reprezintă fixarea unei monograme în undele sonore, așa cum se va imprima cîte o monogramă în undele electromagnetice, în curînd. Este într-atît vorba de nume, în controlarea lor la distanță a obiectelor, încît nomothetul de astăzi își «cheamă» obiectele proiectate în cosmos ca pe niște animale bine dresate, și este probabil că se va distra cu ele, le va putea da diminutive, le va juca la propriu, ca pe un zmeu, modulîndu-le numele și făcîndu-le să danseze în spațiu".

Această apropiere fizică prin nume, această angajare în dialog și prezentificare a *departelui* sunt indiscutabil de resortul unui limbaj pus în slujba unei științe aplicate, a diverselor tehnici moderne. Celălalt dialog, cel cu *aproapele*, precum și caracterul altei *prezențe*, a spiritului, și a „magiilor" lui, — acestea rămîn de domeniul unei abordări etice sau ontologice a problematicei limbii. „În cuvintele noastre, și nu numai în gîndul pe care ele îl poartă, poate fi acea limitație ce nu limitează, care indică peste tot buna prezență a spiritului în lucruri", scrie același gînditor român. Pentru a continua: „Dacă n-am putea arăta însă despre cuvinte, de la început, că ele poartă asupra lucrului sau a altceva ca și în afara subiectivității noastre, rămîne faptul că ele poartă hotărîtor asupra subiectivității, pătrund în ea, o lărgesc și o ridică pînă la o stranie formă de obiectivitate, grație căreia este posibilă nu numai comunicarea, ci și comuniunea, nu numai înțelegerea între oameni, dar și subînțelegerea, iar pînă la urmă totuși înțelegerea de către om și cugetul lui a ceea ce este pe lume".

4.

Victime fericite ale simțului comun și beneficiari obligați ai comunicării interumane, noi suntem atît de obișnuiți cu rolul limbii ca instrument adecvat — atît pentru a numi lucrurile din jur, cît și pentru a exprima interioritatea noastră — că nici nu ne trece prin minte că limbajul ar fi rezultatul unei duble agresiuni, asupra unui fragil tărîm de semnale. Pe de o parte lumea, pe de altă parte conștiința, fiecare din altă direcție, dar amîndouă simultan ,ele „prind" între „fălcile" lor, ca într-o menghină abia simțită, ceea ce am putea să nu-

mim limbajul ante-lingvistic al copilului, pentru a face din el o unealtă comodă și complexă de comunicare.

Cum trebuie înțeleasă această dublă agresiune care se exercită treptat, continuu, pe măsura ieșirii din copilăria fragedă a individului social? Dintr-o parte gîndirea și afectele noastre purced la confiscarea progresivă a semnalelor inițiale, la transformarea lor în semne, făcînd din ele *expresie* a interiorității. Din altă parte, pentru a stăpîni și manipula practic lucrurile lumii materiale din jur, inteligența elaborează zilnic noi metode de a converti aceste semnale într-un adevărat *nomenclator* al realului din jur, pînă la marginea experienței personale. Transformarea pre-limbajului infantil, în limbaj al omului matur, constă tocmai în semiotizarea acestor semnale sau indicii, adică în organizarea lor sub forma unui cod. Ceea ce exista, înainte ca acest proces de articulare a limbajului să se producă, era doar un tipic *tărîm de mijloc:* un spațiu aburos de pulsații gestuale, asupra căruia începe imediat să se simtă acțiunea conjugată a două matrițe inexorabile — de o parte lucrurile, de altă parte gîndirea — care-și impun efigiile lor indimenticabile.

În felul acesta, ca într-o secretă monetărie filogenetică, apar — pe măsură ce copilul începe să vorbească — limbajul-monedă de schimb, instrument excelent al raporturilor interumane: pe față, avînd imprimat profilul raporturilor sensibile, acela care-l fascina pe naivul și dezarmatul Cratyl; pe dos, purtînd stema gîndirii și a convențiilor ei instauratoare, care constituie trufia sceptică a lui Hermogene.

5.

Ceea ce mă solicită în imaginea limbajului ca *tărîm de mijloc* nu e, în primul rînd, rolul său mediator (între gîndire și lucruri), nici rolul său social (de comunicare verbală între oameni), pe care le îndeplinește vorbirea. Aceste roluri sunt consecința firească, în ordine practică, a faptului că omul e o ființă inseparabilă de limbaj. Heidegger zice: „Participant la constituirea existențială a deschiderii *Dasein*-ului, discursul este constitutiv existenței acestui *Dasein*". Așa cum acest *Dasein* — prin care trebuie să înțelegem, totuși, ființa umană — nu poate să existe și să se realizeze în afara lumii *(weltlos)*, nici limbajul — care, de altfel, este identic acestui *Dasein* — nu poate să-și refuze mundialitatea, nu poate să nu se rostească istoric; iar lucrul acesta se petrece în fenomenul vorbirii, adică în limbă *(die Sprache)*. Deoarece, ca *Dasein*,

omul este un subiect în relație cu sine însuși, cu lumea *(In-der-Welt-sein)* și cu ceilalți oameni, el *se folosește* de limbaj.

Dar, înainte de a fi folosit în felul acesta, înainte de a se face util ca *praxis*, limbajul are o existență și o natură ante-predicativă ; el precede, așadar, rostirea sa proprie, adică realizarea sa factuală ca limbă *(Sprache)*: este ceea ce Heidegger numește *die Rede* (termen tradus de francezi prin *discours*). Aceasta, *die Rede*, reprezintă un strat mai adînc, situat la temelia însăși a limbajului înțeles ca limbaj proferat, ca enunț efectiv. E vorba de un limbaj ne-verbalizat ; dar care, totuși, nu e vorbire interioară sau simplu enunț rostit cu voce înceată. *Die Rede*, limbaj prin care vorbește Ființa însăși, constituie chiar „articularea a ceea ce este comprehensibil" *(die Artikulation der Verständlichkeit)*, articulare care — atunci cînd e rostită — devine limbă *(Sprache)*. Or, în topologia Ființei, așa cum o construiește autorul lui *Sein und Zeit*, limbajul acesta ante-predicativ se află situat *între* două realități : de o parte, totalitatea lumii, ca stare globală de lucruri *(die Bewandtnisganzheit)*, iar de cealaltă parte, limba *(die Sprache)*, în calitatea sa de *Wortfüge*, adică de construcție verbală.

Iată ce mă invită să văd în limbaj un *tărîm de mijloc*, adică un tot structurat de semnificații în stare potențială *(das Bedeutungsganze)* care acced la vorbire.

6.

Faimoasele teme heideggeriene privind ontologia limbii — ascultarea și răspunsul, vorbirea autentică și vorbăria, monologul și dialogul, prezența și arătarea etc. — au fost parcă, prefigurate, încă din 1923, în volumașul *Ich und Du* de Martin Buber, continuat peste nouă ani cu *Zwiesprache*. Între filosofii care îmi întrețin ideea de limbaj ca *tărîm de mijloc* se află și acest întemeietor al „personalismului simpatiei". Propozițiile sale scurte, categorice, memorabile, sună ca niște axiome ale unei geometrii morale. Iată cîteva.

„Cuvintele fundamentale *(Die Grundworte)* nu sunt cuvinte izolate, ci cuvinte-pereche *(Wortpaare)*. /.../ Unul din aceste cuvinte fundamentale este cuplul verbal Eu-Tu. /.../ Cuvintele fundamentale nu exprimă un lucru care ar exista în afara lor, ci odată rostite întemeiază o stare *(stiften sie einen Bestand)*. /.../ A spune Tu înseamnă a spune în același timp pe Eu din cuplul verbal Eu-Tu. /.../ Cuvîntul funda-

mental Eu-Tu nu poate fi pronunțat decît cu ființa întreagă. Cuvîntul fundamental Eu-Acesta *(Ich-Es)* nu poate fi niciodată pronunțat cu ființa întreagă. /.../ A spune Tu, înseamnă a nu avea nici un lucru ca obiect. Căci unde e un lucru, există și alt lucru, fiecare. Acesta mărginește un alt Acesta *(jedes Es grenzt aan andere Es)*. Acesta nu există decît pentru că e limitat de alții. Dar cînd spui Tu, nu e nici un lucru *(Wo aber Du gesprochen wird, ist kein Etwas)*. Tu nu mărginește nimic. /.../ Cuvîntul fundamental Eu-Tu întemeiază lumea relației. Trei sunt sferele în care se stabilește lumea relației. Prima : viața cu Natura. /.../ A doua : viață cu Oamenii. /.../ A treia : viața cu Ființele spirituale. /.../ Fiecare Tu invocă un Tu etern, conform modului propriu fiecărei sfere. /.../ Orice relație înseamnă reciprocitate. /.../ La început este relația."

Spirit de rigoare combinat cu spirit de finețe, climatul acestor veritabile „table ale legii" respiră o reală etică a limbajului, întreținînd o „chartă a simpatiei reciproce". De data aceasta, *tărîmul de mijloc* își transformă bornele marginale în poli generatori : între Eu și Tu survine aventura patetică a întîlnirii interumane. Un Eu și un Tu, rostindu-se neapărat împreună, desființează vechea dicotomie a epistemologiei (subiect/obiect), instaurînd în schimb dimensiunea unică a *prezenței laolaltă*, a stării „față în față" ; măsoară, astfel, forța unei relații trăite cu toată ființa. Natura, ceilalți oameni, divinitatea, — toate sunt acum sustrase obiectivării reci care făcea din ele simple lucruri ; pentru a le înzestra cu realitate personală, ele sunt antrenante într-o relație de simpatie și capabile de reciprocitate. Între o lume de lucruri, complet străină și văduvită de virtutea de a răspunde, și un egotism care avea mereu tendința elementară de a se mulțumi cu propriul său monolog, limbajul investește aici un *tărîm de mijloc* pasional și emergent, oferind ființei noastre o deschidere inedită : „Spiritul nu este în Eu — scrie Buber — el este în relația Eu-Tu". Și continuă : „Aici, și numai aici, noi ne simțim realmente contemplați și contemplatori, cunoscători și cunoscuți, iubitori și iubiți."

7.

Deschiderea lui Eu spre Tu, capacitatea de a instaura relația de reciprocitate, delimitează la Martin Buber un tărîm de mijloc ca *prezență* în virtutea spiritualizantă : convertirea oricărui obiect într-o persoană — de la copac pînă la divini-

tate— obligă la un dialog trăit al simpatiei dătătoare de securitate.

La Martin Heidegger, deschiderea pe care limbajul o oferă constituirii de sine *Dasein*-ului este esențialmente una a insecurității și a riscului. În căutarea Ființei, omul se vede pîndit, în aceeași măsură, de autenticitate și inautenticitate, amîndouă avînd moduri specific-concrete de expresie în sfera vorbirii.

Existența autentică are la dispoziție un limbaj care nu vorbește (*ein Reden, das nicht spricht*), care se prezintă ca posibilitate pură a vorbirii, și care posedă două moduri : ascultarea (*das Hören*) și tăcerea (*das Schweigen*); precum și un limbaj care vorbește, care se aude (*es verlautet*) care este comunicare (*Mitteilung*). Dar, în cadrul acestuia din urmă, există un mod autentic constituit dintr-o vorbire esențială, numită de Heidegger *Dichtung*; și o vorbire neesențială, inautentică, vorbăria goală, designată prin termenul *das Gerede*, specifică uzului cotidian al limbii (*die Alltagessprache*). În modul său autentic de existență, omul heideggerian își articulează limbajul pe prima formă a acestuia, aceea a *ascultării* și a *răspunsului*, refuzînd să urmeze tendința lui predicativ-conceptuală, aceea care face din el un simplu instrument de manipuiare a lucrurilor. și cunoștințelor. Limba, în calitatea sa de „casă a Ființei", vorbește exclusiv prin om ; atunci cînd omul ascultă și co-răspunde acestui limbaj esențial, care este al Ființei înseși, el se menține în deschiderea realității, în țișnirea ei originară : el stă atunci „față-n față cu Ființa", în sensul că nu se refuză receptării a ceea ce se arată în dublul, paradoxalul, antinomicul proces de dezvăluire-ocultare a Adevărului. Căci Adevărul Ființei accede la limbă, în măsura în care omul se păstrează în imediata proximitate a ceea ce-i este, totuși, mai depărtat ca toate, în inexorabila sa datorie : de a se face pe sine, grăind, un fel de ecou al propriei ascultări. „Ce experiență facem noi, atunci cînd gîndirea noastră a devenit destul de meditativă ? se întreabă filozoful. Noi experimentăm atunci faptul că gestul propriu al gîndirii nu este întrebarea, — ci ascultarea unei vorbiri, vorbirea adresată nouă de către ceea ce trebuie să survină ca întrebare" (*Unterwegs zur Sprache*). Iar lucrul care survine ca întrebare este — zice Heidegger — unul singur, acela pe care metafizica l-a uitat de două mii de ani : întrebarea asupra Ființei.

Aceste minime referințe la textele heideggeriene pot, totuși, să dea o imagine clară : aceea că nici o altă filozofie n-a făcut din limbaj un tărîm de mijloc mai instaurator, și nici

un *spațiu al prezenței* mai determinant pentru realizarea de sine a omului, ca această doctrină asupra limbii. Abia tematizată în *Sein und Zeit*, ea va fi complex și repetat dezvoltată, în toate volumele care marchează așa-numita perioadă Heidegger II.

8.

Există în istoria filozofiei două încercări-limită sau — după unii — două eșecuri sublime. Amîndouă se referă la limbaj ; amîndouă au fost folosite ca argumente în favoarea unei anumite filozofii a limbii ; amîndouă au adus, într-un fel, prejudicii demersurilor filozofice respective, punînd sub semnul aventurii pe autorii lor.

Prima este partea centrală a dialogului *Cratylos*, în care Platon face examenul etimologic a peste o sută de cuvinte eline de mare circulație. Fantezia acestor etimologii l-a făcut pe unul din marii exegeți ai filozofului să considere această parte a dialogului drept „ein lustiges Spiel" (Wilamowitz-Moellendorff).

A doua este practica, aproape permanentă la Heidegger, de a-și sprijini afirmațiile filosofice pe etimologia diverselor cuvinte utilizate, atît eline, cît și germane practică obstinată și, uneori, derutantă, care i-a atras din partea unui comentator francez caracterizarea ironică : filosofia lui Heidegger ar fi „une aventure survenue à la langue allemande" (Henri Meschonnic).

Cele două experiențe mi se par înrudite, ele ilustrează același lucru : capacitatea limbajului de a actualiza trecutul, de a face din tradiție o dimensiune a prezentului. Lipsit de simț istoric, ca orice Grec, Platon n-are sentimentul că face arheologie nici comparativism lingvistic : elina lui nu are nici adîncimea trecutului, nici proximitatea altor limbi care ar fi influențat-o, cu care să se compare ; filosoful Ideilor se crede, în aceeași măsură, într-o *origo* și într-un *omphalos*. Cu toate acestea, nu poate ocoli inevitabilul : limba sa e, totuși, un depozit de experiență umană ; iar dezghiocarea semantică, la care procedează el, scoate la iveală un întreg strat de mituri „îngropate" în limbaj. La Heidegger, dimpotrivă, conștiința istorică e limpede :el tinde în mod deliberat spre recuperarea unei limbi „originare", în care problematica Ființei s-a exprimat cîndva, pe deasupra logicului, în formulele atît de sibilin-grăitoare ale unui Anaximandru, Parmenide și Heraclit. El vrea să disloce și să de-stabilizeze întreg edificiul ver-

bal al unei tradiții metafizice, pentru a propune meditației problema uitată de secole, a Ființei. În această dublă intenție negatoare — ruinarea tradiției filozofico-metafizice europene de după Platon, și „eliberarea gramaticii de logică" — el nu ajunge decît la aceeași concluzie : singurul spațiu în care omul se poate măsura cu sine însuși e acela în stare a-l situa, în întregime, în fața Ființei, iar acest spațiu este cel al *prezenței* prin excelență, adică Limbajul.

Am putea spune că Heidegger I n-a izbutit să se încoroneze ca monarh al ontologiei sale cosmice și impersonale, decît ca Heidegger II : după ce și-a dat seama că lupta sa, de rebel și gropar al onto-teo-logiei tradiționale, a eșuat, și că singurul tărîm al prezenței sale filozofice este ontologia ca *tărîm al prezenței.*

9.

Mi se pare că n-ar fi cinstit să nu menționez aici o opinie care, chiar dacă nu pune total sub semnul întrebării ideea de bază a acestor rînduri ale mele, o introduce, totuși, într-un mare orizont de îndoială, unde dialectica limbaj/prezență apare extrem de nuanțată. Iată ce scrie Maurice Blanchot în *Le pas au-delà :*

„Să evocăm obscura luptă între limbaj și prezență, mereu pierdută pe rînd de amîndouă, dar totuși cîștigată de prezență, dacă nu altfel măcar ca prezență a limbajului. Chiar dacă vorbirea, în perpetua ei disparitate, poartă cu sine moartea, vidul, absența, mereu reînvie cu ea ceea ce ea anulează sau suspendă, inclusiv acea limită la care se face absentă ea însăși, fie că ea nu reușește să epuizeze prezența, fie că, epuizînd-o, ea trebuie atunci, sub negație, să se afirme din nou ca prezență a vorbirii care epuizează deci în zadar prezența. Aici triumfează poate numai cel ce nu se luptă. Tocmai pentru că acceptă limbajul, prezența se afirmă în el, făcîndu-l complice și favorabil, exaltîndu-l atît de mult că-l deschide de sus pînă jos pentru ca el să coincidă cu deschiderea care e prezența. În felul acesta, așadar, luptînd pentru prezență (acceptînd să devină în mod naiv memorial al unui lucru ce se prezintă în el), limbajul o distruge în mod perfid. Aceasta se întîmplă prin scriere. Aparent, scrierea nu are decît rolul de a conserva. Scrierea marchează și lasă urme. Ceea ce i s-a încredințat ei, rămîne. Cu ea începe istoria sub forma instituțională a Cărții și începe timpul ca inscripție în cerul aștri-

lor, prin urme terestre, monumente, opere. Scrierea este amintire, amintirea scrisă prelungește viața în timpul morții.

Dar ce rămîne din prezență, atunci cînd ea n-are, pentru a se reține pe sine, decît acest limbaj în care se stinge, se fixează? Poate numai această întrebare. Nu e sigur că prezența menținută prin scriere, ca scriitură n-ar fi cu totul străină de «adevărata» prezență «vie», aceea care de fapt e mereu sursă de prezență, adevăr de prezență, viziune de prezență. Singurul raport pe care l-ar păstra atunci scriitura cu prezența ar fi Sensul, raport de lumină, raport pe care tocmai exigența de a scrie tinde să-l rupă nemaisupunîndu-se semnului.

Înfrîngerea pe care scriitura avea pretenția de a i-o impune prezenței, făcînd din aceasta nu prezență, ci subsistență sau substanță, e o înfrîngere și pentru ea însăși. Scriitura alienează, din acest punct de vedere, prezența (și se alienează). Instrument și, ca atare, instrument rău; slujind la comunicare, chiar dacă nu comunică perfect. Și dacă prezența se alienează în ea, e din cauză că, chiar în expresia de care ea nu se alienează și care o cuprinde, ea își menține încă dreptul de a se declara, fără a se exprima. Aceasta ar fi de-ajuns pentru triumful ei".

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Scriitorul și evenimentele

„Lumea este atît de mare, atît de bogată, și viața oferă un spectacol atît de variat încît subiectele de poezie nu vor lipsi niciodată. Dar e necesar ca aceasta să fie, întotdeauna, poezie de circumstanță, altfel spus ca realitatea să-i furnizeze ocazia și materia. Un caz particular devine general și poetic prin chiar faptul că este tratat de către un poet. Poeziile mele sînt toate poezii de circumstanță, ele se inspiră din realitate, pe ea se întemeiază și se sprijinesc. N-am ce face cu poezii care nu se sprijinesc pe nimic." Aceste cuvinte ale lui Goethe, relatate de Eckermann, divulgă vanitatea încercărilor esteti-zante ale unei părți a criticii literare moderne de a separa, în mod radical, *eul real* (social-psihologic) de *eul poetic* al unui scriitor. Ideea unei opere literare monadice, complet ruptă de real, fruct al unei dialectici exclusiv interioare, structură autonomă și suficientă sieși, pornește dintr-o alergie față de istorie și istorism, și ignorează în mod nepermis datele reale care conlucrează la generarea unei opere de artă. Aceasta nu poate fi decît o parte a unui întreg, element semnificativ al unei vaste suprastructuri ideologico-spirituale, care i-a prilejuit apariția, prin simplul fapt că este creație a unui individ uman asupra căruia timpul și societatea în care a trăit și-au lăsat amprenta, secretă poate, dar de neînlăturat. Orice graniță absolută între — de o parte — biografia personală a autorului, experiența sa concretă de viață, evenimentele la care a participat direct sau indirect, și care i-au determinat, într-o măsură sau alta, viața, și — de altă parte — biografia sa spirituală, adică istoria operelor sale desprinse din contextul concret social-politic, constituie o separație arbitrară : viața și opera unui artist se află într-un permanent proces de întrepătrundere reciprocă, de osmoză spirituală.

Gundolf a arătat convingător că aventurile sentimentale ale lui Goethe de-a lungul bogatei sale vieți, petrecute în medii sociale diferite, cu procese diferite și la vîrste diferite, se reflectă fidel în modalitățile diverse ale liricii sale erotice : poezie salonardă, de o anume frivolitate, scrisă pentru Lili Schönemann ; lirică de patetic elan romantic, dedicată Charlottei Buff ; poezie de elevație a simțirii inspirată de amorul platonic pentru Charlotte von Stein ; lirica de pregnante efecte senzuale și plastice, din „Elegiile romane", concepută sub influența Italiei și a sculpturalei Christiane Vulpius (care avea să-i devină soție) ; în fine, poezia de inspirație orientală din *West-östlicher Divan*, contemporană cu dragostea sa pentru Marianne von Willemer. Bineînțeles, o asemenea evoluție a sentimentelor și a modalităților de expresie poetică nu se desfășoară linear și ireversibil : în 1824, la 75 de ani, Goethe încearcă o pasiune nefericită pentru tînăra Ulrike von Levetzov, fapt care readuce pe lira sa accentele din tinerețe, din perioada lui *Werther* (1774). O similară observație se poate face asupra lui Hugo : timbrul revoluționar hugolian, al poeziilor din tinerețe, sună altfel decît accentele lirice ale exilatului de la Gurnesey, și cu totul altfel decît lamentațiile bunicului care-a pierdut-o pe Léopoldine, nepoata sa.

Uneori, opera însăși, înscrisă pe traiectoria destinului ei aventuros, aruncă reflexe determinante asupra vieții autorului. Decepția pe care a cunoscut-o Racine, odată cu eșecul *Fedrei*, otrăvită și mai mult de triumful mediocrului Prodon, l-a îndepărtat de teatru, apropiindu-l de janseniști. Cînd va reveni, locul pieselor împrumutate din repertoriul elin îl vor ocupa tragediile în care se manifestă influența de la Port-Royal, *Athalie* și *Esther*. Biografia unui autor nu este un spațiu vid și ostil operei, în care aceasta s-ar instala ca o seră ferită de intemperiile vieții, avînd un sol și un climat aparte, artificial, ci formează chiar solul care hrănește și climatul care favorizează cel mai bine ecloziunea operei. Condițiile vieții materiale au, uneori, chiar un rol determinant asupra modalităților artistice : prolixitatea prozei balzaciene se datorește, în bună măsură, și faptului că autorul lucra sub presiunea comenzilor editoriale, servitute la care l-au obligat somațiile creditorilor săi. „Dacă aș avea și eu situația materială a lui Goncearov sau Tolstoi !", exclama Dostoievski, constrîns — și el — să adopte o tehnică foiletonistică pentru a putea să răspundă nevoilor imediate ale vieții.

Dacă adoptăm termenul de eveniment pentru a designa o anumită conjunctură în care se află, sau față de care ia poziție un scriitor, putem spune că aceste evenimente sînt de două feluri : trăite și asumate, și implică două atitudini diverse față de ele, atitudini vizibile în opera însăși.

Evenimentul trăit este faptul biografic prin excelență : situația concretă în care se află omul, față de care reacționează în felul său personal, care lasă adesea urme adînci asupra configurației operei, deoarece se constituie în experiență structuratoare a personalității. Relația artistului cu evenimentul trăit poate fi *imediată :* este relația tipică pentru omul îndrăgostit, a lui Dante cu evenimentul morții lui Folco di Ricovero Portinari, tatăl Beatricei, din care s-a născut celebrul sonet 23 (LXX : *De-unde veniți așa îngîndurate);* sau al lui Eminescu care scrie poezia *Pe lîngă plopii fără soț* pentru Cleopatra Poenaru. De obicei, reacția față de asemenea evenimente se concretizează în poezii scurte, exprimînd o puternică emoție, o *stare* de spirit de care poetul simte nevoia de a se descătușa : opera realizează un fel de *catharsis*, și va păstra — pentru posteritate — ceva din caracterul direct al documentului sufletesc sau social-politic. *Balada temniței din Reading*, scrisă în închisoare, a ușurat fără îndoială detențiunea lui Wilde. În același timp, relația imediată cu evenimentul impune, aproape cu necesitate, forma și modalitatea operei literare : despărțirea de o ființă iubită ia, aproape întotdeauna, forma și tonul unei elegii. Se întîmplă ca relatarea unui eveniment trăit în mod nemijlocit să nu aibă deloc o intenție estetică : este cazul atîtor scrisori celebre, simple documente biografice, cărora posteritatea le descoperă valoarea literară intrinsecă.

Dar evenimentul trăit se poate impune și într-un mod *mediat*. Ne referim aici atît la evenimentele pe care autorul — nefiind martor ocular al lor — le cunoaște din relatări indirecte, cît — mai ales — la cele care, petrecute cu ani de zile înainte, au nevoie de o lungă perioadă de cîntărire și selecție pentru a deveni materia unei opere literare. Nu absența de la locul acțiunii, ci distanța în timp față de ea instituie perspectiva care va influența asupra unei bune părți a operei. În asemenea cazuri, evenimentele beneficiază de o aparentă *obiectivare*, iar opera va prezenta un mai pronunțat caracter de *reflecție* asupra lor : nu mai este vorba de reacții imediate în fața faptelor brute, ci de atitudini îndelung elaborate față de evenimente care s-au integrat deja unei anumite serii is-

torice. Cu toate acestea, ele ni se prezintă ca simple elemente de construcție ale unui edificiu născut dintr-o vehementă, imperioasă luare de poziție subiectivă. *Divina Commedia* e — după expresia lui Lamartine — o adevărată „gazetă florentină", în sensul că o mare parte din evenimentele pe care le narează sînt întîmplări pe care Dante le-a trăit direct sau indirect, o mulțime de personaje sînt persoane cu identitate istorică, față de care autorul a reacționat, la timpul cuvenit, conform temperamentului și intereselor sale omenești. Ele au devenit tramă a operei la mult timp după ce s-au consumat. De aceea, ele nu au mai exercitat o influență directă asupra modalităților artistice, care au fost alese exclusiv în funcție de intenția estetică, de „programul" artistic conceput de marele florentin. Asemenea opere sînt, în general, vaste și bogate, însumînd experiența unei vieți întregi, reflectînd complexitatea unei întregi epoci istorice, atingînd profunzimi deosebite.

Indiferent de relația — mediată sau imediată — pe care o mărturisesc, operele care reflectă un eveniment trăit poartă o evidentă *pecete biografică*; autorul e continuu prezent în text, chiar dacă nu sub forma unui eu liric, iar pulsația vie a operei e doar un ecou amplificat al bătăilor inimii sale. O presiune a vieții, identificabilă în patetismul afirmațiilor și negațiilor, în spontaneitatea mai pronunțată sau mai estompată dar mereu prezentă, în preponderența, greutatea specifică și culoarea de document sufletesc a faptelor relatate, se face tot timpul simțită. Cititorul are sentimentul statornic de a se afla în fața unor opere ce respiră multă sinceritate și impun prin autenticitate : adevărul istoric însuși trece pe planul al doilea, ceea ce ne fascinează este forța reacției subiective sau a reflecției personale la obiect care scaldă evenimentul într-o baie de flăcări, fie că e vorba de întîlnirea dintre doi amanți, de un măreț spectacol al naturii sau de participarea directă la un act politic. Poeme și poezii ca *Luceafărul* lui Eminescu, *Noi vrem pămînt* de G. Coșbuc sau *Ciclul morții* de Camil Petrescu intră în această categorie.

Cu totul altfel se prezintă atitudinea față de *evenimentul asumat*, adică evenimentul istoric propriu zis pe care poetul și-l alege ca tramă a operei sale. De data aceasta, autorul nu intră în contact cu realitatea palpabilă, concretă a faptului, ci cu *imaginea* lui, așa cum i-au transmis-o contemporanii întîmplărilor respective — prin documente subiective sau obiective — și Istoria însăși. Astfel, el intră în legătură cu una

din multiplele fețe ale evenimentului : aceea pe care o dezvăluie și o luminează în mod deosebit *perspectiva adoptată* asupra lui. Campania lui Napoleon în Rusia ia aspecte diferite în proza lui Tolstoi și în poezia lui Victor Hugo, în funcție de punctul de vedere al fiecăruia. În general însă, două sînt atitudinile fundamentale pe care un scriitor le poate adopta în fața evenimentului istoric : una de *participare* (entuziastă sau critică) la el, printr-un efort de transpunere în situația istorică dată ; alta de *păstrare a distanței* (reale sau morale) ce se interpune între fapte și scriitor. Autorul romanului *Război și pace* — scris în 1861 — a reacționat față de prezența lui Napoleon la Moscova cu toată vehemența unui suflet rusesc de la anul 1812 : devenind contemporan cu evenimentul, el și l-a asumat din punctul de vedere al unui patriot rus, instituind permanent — în trama romanescă — argumentele unei „cauze" patriotice. În același fel a procedat Eminescu în *Scrisoarea a III-a*. Există însă și posibilitatea de a te apropia de un eveniment istoric și de protagoniștii săi cu un pronunțat efort de obiectivare, de a-l prelua ca un simplu „subiect" literar, subiect interesant tocmai prin faptul că poate să ofere un așa zis *conflict alb*, adică indiferent pentru autorul de azi ; evenimentul seduce imaginația creatoare, în afara oricărei tentații ca aceasta să ia parte alături de unul sau altul dintre agenții conflictuali. Ce-i drept, această situație e foarte rară, poate tocmai din cauză că scriitorii — îndeosebi poeții — nu sînt în căutare de „subiecte" indiferente, ci aderă — dimpotrivă — la realități care i-au impresionat puternic prin datele lor obiective. Schiller a încercat, în *Don Carlos*, dar n-a reușit să fie total nepăsător la soarta personajelor sale. În schimb, Shakespeare a ilustrat perfect o asemenea relație în tragedia *Iuliu Cezar* : piesa începe cu un elogiu al împăratului, pentru a se încheia — prin gura lui Marc Antoniu — cu un ditiramb la adresa lui Brutus, exponentul spiritului republican. Operele care reflectă asemenea situații sînt în general străbătute de un sentiment al *presiunii istorice*, care forțează la angajare. De data aceasta, procesul de creație pornește de la documentele istorice existente a căror selecție însăși divulgă „parti-pris"-ul ce se va evidenția, pînă la urmă, de-a lungul operei. Intenționalitatea lor artistică e indiscutabilă, dar accentul nu cade aici pe valoarea estetică, ci pe celelalte valori care pot să consacre o creație literară.

Dacă evenimentul biografic, încorporat artistic, respiră prin toți porii autenticitatea trăirii lui mediate sau imediate,

evenimentul istoric asumat conferă operelor ce-l zugrăvesc o pronunțată *pecete ideologică*: autorul recurge la trama unor evenimente din trecut pentru a exprima, și uneori a soluționa pentru sine și alții, prin intermediul lor, o problemă ardentă a timpului său. Prezentul istoric în care se desfășoară acțiunea este incendiat de văpaia prezentului în care trăiește autorul. „Spiritul timpului" — noțiune atît de dragă romanticilor — adie în fiecare cuvînt rostit de eroi care nu sînt, la urma urmei, decît „vocile" puse în conflict ale unei dialectici interioare ce frămîntă personalitatea creatoare a poetului, „voci" în care se particularizează ideile directoare ale epocii sale. Este cazul atîtor poeme de inspirație antică ale lui Hölderlin, și — în general — al oricărei opere ce urmărește actualizarea unui mit, simbol consacrat. În piesele istorice, autorul adaugă de obicei personajelor reale un personaj fictiv, iar acesta este întotdeauna „ministrul" său, purtătorul său de cuvînt.

În măsura în care scriitorul, ca om, nu se poate auto-exila din epoca sa, nici omul, ca scriitor, nu poate evada din spațiul culturii. Patrimoniul valorilor naționale mai întîi, cît și cel al valorilor universale, contribuie permanent ca între evenimentul real brut (biografic sau istoric) să fiinţeze un adevărat *filtru al culturii*. Aceasta condiționează structura operei artistice, oferind autorului o sumă de elemente absolut necesare, în lipsa cărora tentativa estetică eșuează de cele mai multe ori. Mai întîi, cultura propune conștiința deplină a propriei vocații: prag care deschide în mod obligatoriu o perspectivă, care face posibilă scoaterea la lumină, dezghiocarea sensurilor adînci care formează simburele fiecărui eveniment. În al doilea rînd, cultura presară pe drumul atît de lung, uneori, al creației toate acele capcane atrăgătoare care, pînă la urmă, trebuiesc transformate în tot atîtea rampe de lansare: exemplul strivitor și totodată stimulant al înaintașilor, tiparul gata-făcut al-unor procedee de breaslă experimentate care îmbie la lene spirituală, formule literare care nu și-au divulgat încă manierismul și maniere care n-au fost încă epuizate, rigori care — învinse — deschid adevărata cale spre libertate, și îndrăzneli care nu sînt decît măști ale unui nou conformism. În fine, pe acest parcurs, cultura verifică personalitatea creatoare — ca dialog neistovit între imitație și originalitate — care luptă cu evenimentul pentru a-l transfigura. Opera de artă este o sinteză creatoare: prin ea, timpul în care a trăit autorul, timpul său concret și fulgurant, cu toate slăbiciunile,

eșecurile și victoriile sale, participă la eternitate. Pentru aceasta, trebuie ca evenimentul biografic sau istoric, trăit sau asumat, să se ridice din planul existenței sale reale pentru a se înscrie în planul ficțiunilor semnificative : devorat de fiăcări pînă-n ultima sa fibră, devenit un pumn de cenușă pe o fragilă foaie de hîrtie, el nu mai este nici viață, nici istorie — el devine Legendă. Asemenea Fenixului, mistuit în planul realității, el trebuie să învie în sfera limbajului : faptul istoric s-a metamorfozat în fapt literar, într-o imensă figură de stil. Cum este posibilă această miraculoasă transfigurare ?

Deși întrebarea depășește discuția pe care ne-am propus-o, să poposim o clipă asupra ei. Primul prag pe care-l depășește adevăratul scriitor e acela al viziunii reporterice ști asupra evenimentelor : el știe că faptele nu sînt, în realitate, ceea ce ar putea să fie. Reporterul nici nu bănuiește că evenimentul este un simptom al posibilului, și de aceea se cantonează în materialitatea lui brută pe care o „fotografiază". Dar o asemenea atitudine nu poate întreține decît o grafomanie a documentarului, nicidecum o literatură profundă pe marginea prezentului sau a trecutului. În general, scriitorul superficial uită că *figura* unui eveniment, ca și figura universului însuși, e o creație a spiritului uman, o viziune unitară aplicată asupra lucrurilor, o ordine instituită în materia amorfă a unui haos de întîmplări. Nenumărate pagini de reportaj descriind „evenimentul" zilnic și banal al înserării nu pot echivala o strofă a lui Bacovia din *Amurg violet*. Evenimentul este, prin definiție, trecător ; el nu poate dura decît prin tîlcurile sale cele mai adînci, acelea care înscriu punctul lui minuscul în continuitatea unei linii care duce undeva. În al doilea rînd, evenimentul nu poate fi — așa cum spune Goethe, — decît un punct de plecare : „Realitatea trebuie să furnizeze motivul, punctul de plecare, nucleul propriu zis, dar e rolul poetului să formeze din acesta un întreg care să fie frumos, însuflețit".

Dacă orice eveniment implică o „situație care se rezolvă", atunci — după expresia aceluiași Goethe — poetul, pentru a-l zugrăvi într-o operă valabilă artisticește, trebuie să aibă un pronunțat „sentiment al situațiilor" : *acest sentiment*, nu situația însăși, constituie materia spirituală, carnea verbală a unui fapt literar. Căci acest sentiment nu decupează o situație dată, ci descifrează o nouă posibilitate a ei, anticipează și dezvăluie o semnificație inedită. Structura expresiei verbale avînd ca punct de plecare un anume eveniment con-

ține în sine, potențial, suma tîlcurilor pe care aceasta le proliferează ca-ntr-o risipă de semințe cu aripi. Ceea ce numim transfigurare artistică nu consemnează decît capacitatea poetului adevărat de a isca în cititor, prin intermediul unei ingenioase „mașini de cuvinte" (P. Valéry) o stare *sui generis*, de subtilă muzicalizare a lucrurilor, în care stofa realului ne comunică adînca și secreta sa crepitație. Iar această voce a vieții și a istoriei, surdă sau răsunătoare, șoptită sau răspicată, insinuantă sau răscolitoare, prin care evenimentele lumii noastre își rostesc adevăratul lor nume în fața tribunalului timpului are timbrul specific și intonația personală a marilor poeți.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY

Teatrul ca regim de criză

Probabil că „Preludiul în teatru", care precede *Faust*-ul lui Goethe, constituie prima „punere în scenă" a însiși factorilor polemic-convergenți ai spectacolului ; ca atare, el reprezintă și prima expunere de „interese contrare" care, de atunci încoace, continuă să frămînte teoria și practica scenei. Triada autor-actor-regizor (cărora li se adaugă, uneori, scenograful), corespunzînd triplei realități a textului, interpretării și regiei (plus scenografiei), rămîne unitatea plurală de neînlăturat, ireductibilă, a oricărui spectacol teatral. Cei angajați în conflictul nemilos ce duce la sinteza scenică a spectacolului, ar putea să exclame, cum remarca cineva : — Fericiți Shakespeare și Molière, iar în zilele noastre un Eduardo de Filippo, care cumulau toate cele trei funcții ! Sau măcar Louis Jouvet care, ca actor și regizor, nu avea în față decît textele lui Jean Giraudoux, scrise (parcă) anume pentru el !

Aceasta înseamnă că, de-a lungul timpului, dar mai ales azi, prezentat ca globalitate unitară a cel puțin trei componente — fiecare avînd tendințe autarhice — spectacolul de teatru se arată a fi permanent *în criză :* nu numai criză a interpretării (prin dispariția, la finele secolului trecut, a marilor actori, a adevăraților „monștri sacri") nu numai criză a dramaturgiei (consemnată, cam la aceeași dată, și exacerbată azi, prin apariția textelor de avangardă, cu structură literară foarte liberă), nu numai criză a regiei (grație diviziunii muncii în pregătirea spectacolului, regizorul s-a instalat încă înaintea secolului nostru, în vîrful piramidei) ; — ci, pur și simplu, criză de principiu a artei teatrale, în măsura în care, de la o generație la alta, amintitele crize alternează, fără ca perspectiva unei definitive rezolvări să poată fi, cîndva, întrevăzută. Spectacolul teatral este locul geometric al unei crize perma-

nente, ca expresie a crizelor alternative ale factorilor săi constitutivi.

Asistăm, oare, astăzi la o „criză și reîntemeiere a regiei", așa cum credea, acum cîțiva ani, regretatul mare critic și regizor (mai puțin autor) teatral italiano-brazilian Ruggero Jacobbi ? Și poate fi discutată o eventuală criză a regiei, în afara crizei dramaturgiei înseși (unde sunt piesele adevărate, textele perfect coerente, tributare uneia din cele trei estetici ale tradiției — clasică, romantică, realistă ?). Sau chiar în afara crizei actoricești, ea însăși determinată de absența, din text, a personajelor bine conturate psihologic, a caracterelor, într-un cuvînt — a *eroilor ?* După cum se vede, relația dramaturgie-regie-interpretare este inextricabilă. Nu s-ar cuveni să adăugăm, aici, rolul scenografiei ? Să nu uităm că un regizor ca Peter Brook s-a adresat, pentru a monta shakespearianele *Love's Labour's lost,* picturii lui Watteau, pentru *Măsură pentru măsură* a făcut apel la Brueghel și Bosch, pentru *Romeo și Julieta* la Giotto etc. Dacă, în aceste cazuri, „scenografii nu aveau cuvînt", conflictul a izbucnit, în schimb, atunci cînd a vrut să monteze opera *Salomeea* de Richard Strauss făcînd apel la... Salvador Dali.

Caracteristica ultimelor trei decenii este apariția unor texte dramatice care se oferă ca simple *pretexte* pentru regie. Să luăm un astfel de caz : *Cîntecul fantoșei lusitane* de Peter Weiss, exemplu de „teatru imediat" (Peter Brook dixit)!, adică diferit de alte forme ale genului — teatru sacru, teatru elementar, teatru romantic, teatru absurd etc. Diversele montări ale piesei lui Weiss, de la *Persecutarea și asasinarea lui Marat* (celebră sub titlul *Marat-Sade),* pînă la textul în versuri amintit, arată clar că oamenii de teatru au văzut în ele pretexte literare pentru un teatru care se vrea *total,* tendință evidentă, acum cîțiva ani, peste tot, mai ales după turneele europene ale Living Theatre-ului american. Textura însăși a dramaturgiei lui Weiss permite o asemenea abordare : *plasmă dramatică,* aproape amorfă, textul *Fantoșei lusitane* prezintă, pentru oamenii de meserie, un spațiu ideal în care recuzita (șocant de nouă), indeterminarea personajelor, caracterul obiectiv (documentar) al argumentului literar, precum și ingerința în scenă a altor arte — muzică și dans, mai ales — îngăduie o completă afirmare de sine a regizorului. Că e vorba de un teatru experimental, o dovedesc vorbele lui Giorgio Strehler, care a montat textul la teatrul „Quirino" : „chiar aceasta e caracteristica muncii noastre, ca ea nă nu fie completă, să nu do-

rească să fie, să vrea să se propună continuu ca material de lucru pentru viitor". Ceea ce n-ar indica decît o metodă de lucru, în pregătirea spectacolului, dacă regizorul italian n-ar face o precizare de principiu : „Acesta este destinul teatrului". Asemenea opinii se întîlnesc cu cele ale lui Peter Brook, şi ele tind să propună o experienţă dramatică, precum cea a lui Peter Weiss, drept una — dacă nu cea mai bună — formulă literară pentru un teatru al viitorului. Să precizăm că, la cei doi regizori, un atare experiment e apreciat, în primul rînd, dacă nu exclusiv, din punctul de vedere al profesiei actoriceşti. Faptul că Weiss oferă oamenilor de teatru un lucru literar incomplet, inform dar — cum subliniază Strehler — *nud*, măsoară chiar receptivitatea acestora faţă de o literatură acceptată, mai ales ca pretext scenic ; după cum faptul că această literatură prezintă un caracter de strictă actualitate — morală, socială, politică — explică audienţa generală a publicului, dornic deopotrivă *să participe* la momentul politic pe care-l trăieşte sau *să filtreze* acest moment prin viziunea coerentă estetic a unui spectacol. Iată de ce, în presa italiană de pildă, opera lui Weiss a fost încărcată cu atributul maximei modernităţi, ca o consecinţă a faptului că are un caracter „deschis", că se pretează la o *interpretare* cu un spectru deosebit de larg.

Dar aparţine, oare, o asemenea dramaturgie literaturii (ca să nu mai zicem, în sens crocian, poeziei) ? Hans Magnus Enzensberger, scriitor bine plasat pentru a o aprecia, o neagă. Vorbind de o altă piesă a lui Weiss, *Ancheta* (oratoriu ce tratează, pe baza documentelor procesului de la Frankfurt, răspunderea pentru ororile de la Auschwitz), Enzensberger scrie : „În clipa cînd a luat atitudine deschisă pentru o «artă angajată», Weiss a produs o operă ce se abţine de la orice comentariu, de la orice opinie, de la orice judecată, şi care astfel renunţă la posibilitatea estetică a literaturii. În această ascezã extremă se află un dram de resemnare. Renunţarea include şi limba scriitorului : literatura ca istoriografie devine citat, atacul împotriva societăţii e totodată aplecare asupra documentului". Obiecţia poate fi extinsă şi asupra textului *Marat-Sade*, şi asupra *Fantoşei :* în cea dintîi, opoziţia principială între cei doi protagonişti — Marat, exponent al violenţei politice şi al totalitarismului iacobinist, de o parte ; şi Sade, lider al individualismului anarhic, de altă parte, — dialogul se sprijină exclusiv pe citate copioase din textele iscălite de Marat în ziarul „L'ami du Peuple", şi pe fragmente din opera

„divinului Marchiz" ; în cea de a doua, teoria marxistă, ce stă la baza analizei situației din Angola, este servită, la modul agitatoric, fără o suficientă transfigurare artistică.

De altfel, metoda regizorală a „citatelor", plasate ca interludii în text, nu e utilizată numai în teatrul politic pe teme de actualitate. Ea e practicată ori de cîte ori se vrea ca un text, tradițional sau modern, dar cu temă tradițională, să fie prezentat drept „contemporan al nostru". Aceste „citate" sunt, uneori, explicate : în *Oedip fără Sfinx* de Ruggero Jacobbi, textul propriu zis, ce dezbate cazul clasic sofoclian, e mereu întrerupt de fragmente din Levi-Strauss, Sofocle, Hegel, Freud, Diderot, Seneca, Jaspers, Rilke, Whitman și Spinoza. Alteori, „citarea" nu e textuală, ci „ingropată" în viziunea scenică interpretativă : *Regele Lear* montat de Peter Brook este „văzut" prin prisma absurdului lui Beckett, sugerat de lectura teoretică a lui Jan Kott.

Mi se pare clar că, chiar în cazul *Anchetei* sau al *Fantoșei lusitane*, avem de-a face cu o obiectivitate simulată, cu o falsă neutralitate, ceea ce reduce valabilitatea obiecțiilor lui Enzensberger. De fapt, alegerea care l-a *angajat* pe autor a fost făcută în prealabil, mărturia ei este scenariul însuși, plasma dramaturgică în care circulă *numai anumite* elemente și motive, strict determinate de planul ideologic, care doar ne derutează — o clipă — prin caracterul lor de pronunțată obiectivitate. Destinată, în primul rînd, prezentării pe o scenă, o piesă cum este *Cîntecul fantoșei lusitane* nu-și îndeplinește adevărata sa funcție decît *interpretată* pe aceeași scenă : abia în spectacol acest text încetează de a mai fi un simplu pretext teatral, devenind cu adevărat o piesă. În adîncimile acestui text plutește indeterminarea tipic teatrală a unei *commedia dell'arte :* aparatul scenic e chemat să dea carne unei texturi ce se prezintă, întîi de toate, ca osatură ideologică, cu funcție agitatorică, moralizatoare. Că lucrurile stau așa, ne-o dovedesc diversele montări ale pieselor lui Weiss : de la filmul extraordinar al lui Brook realizat pe scenariul *Marat-Sade*, pînă la cele două versiuni ale *Fantoșei*, una realizată de Strehler, alta de „Negro Ensemble" din New York. Peter Brook a semnat un film plin de valori poetice, în care disputa ideologică dintre Marat și Sade e estompată, în profitul unei sugestii învăluitoare, datorate deopotrivă culorii, muzicii și dansului, sprijinită pe cîteva metafore vizuale de mare plasticitate (voi nota una : Marchizul își debitează violenta sa pledoarie pentru individualism și cruzime, în timp ce se su-

pune unei flagelări ; dar biciul care-i striază spatele e format de... pletele Charlottei Corday), în care spectacolul violenței e mereu intricat de efluviile discrete ale solidarității umane ; Strehler a ținut să dea spectacolului dinamica unei angajări aproape mistice ; în timp ce interpreții negri ai acestei piese cu negri africani și-au jucat propria lor situație, au „umplut" visul pasional al textului cu propria lor pasiune. Așadar, s-au realizat, în trei spectacole, trei feluri de participare la un anumit adevăr, expus cu o simulată obiectivitate. Rezultatul, pentru spectatori, e incomparabil mai bogat decît pentru cititori : caracterul pronunțat moralizator al textului e topit în „actul de dragoste" (cuvîntul e al lui Strehler) pe care-l implică interpretarea actoricească, fiind strict determinat de conținutul acestui act ; „documentarismul" se arată a fi un simplu punct de plecare, obiectivitatea capătă funcția agitatorică. Mai simplu spus, spectatorul învață modul în care spectacolul poate să fie al său propriu.

Poate că spectacolul teatral este, principial, locul geometric și *saga* unei permanente crize a factorilor săi, nu atît din cauza intereselor contrare ale triadei creatoare (acest conflict există, desigur, și nu poate fi ignorat), cît din cauza unui al patrulea factor, omis din discuție pînă acum, dar esențial — publicul, elementul mereu absent-prezent cu mult înainte de ridicarea și după căderea cortinei. În „Preludiul în teatru" al lui Goethe, Directorul — care anticipează figura modernă a regizorului — este, în primul rînd, exponent al intereselor spectatorilor, și el are ultimul cuvînt. Dacă, la un moment dat, Brook se îndreaptă spre un *teatru al faptelor* — montînd *US*, imagine a războiului din Vietnam — este tocmai pentru că vrea „să transforme actul teatral într-o situație politică actuală cu care publicul e chemat să se confrunte", cum însuși declară : *US* înseamnă U.S., adică United States, și, deopotrivă, *us* = *noi*. Reacția publicului englez la acest spectacol a anulat șansa oricărui turneu peste granițe. Asemenea experimente sunt legate și de un nou tip de muncă teatrală și de formație teatrală : *teatrul de grup*, apărut după cel de al doilea război, de tipul „Living Theatre", Grotowski, Chaikin, „Royal Shakespeare Company" etc. Pentru Brook ele indică necesitatea unei *duble căi :* experimentul de laborator, alături de activitatea instituționalizată, acordînd —și una, și alta — un rol important improvizației. Astfel, apare un nou tip de actor modern.

Tinerețea mea estudiantină a fost marcată de două „legi nescrise" ale teatrului în general : primatul textului dramatic (cu preferința pentru un text eminamente literar) și „metamorfoza regizorală" ca soluție scenică a acestuia. Ce a mai rămas, oare, astăzi din aceste două „idei" sacrosante, ale căror campion era, în cercul nostru de tineri scriitori și actori amatori, Radu Stanca ?

Voi încheia aceste rînduri, referindu-mă la opiniile celor doi mari regizori citați pînă acum. Peter Brook acordă, desigur, o primă atenție alegerii repertoriului. Pornind de la mărturisirea : „N-am crezut niciodată într-un singur adevăr", pentru că „nu m-am născut cu principii pe care să le apăr, ci numai cu nevoia de a le găsi", — el susține că spectacolul îmbină două elemente : „lectura" unei opere făcută de către un regizor, plus „încarnarea pe scenă a unei lumi personale a acestuia" : el se vrea „disponibil față de opera pe care o montează, și „fidel universului său propriu". Regizorul englez își caracterizează admirabil rolul său, prin intermediul unei imagini luate din lumea textelor dramatice : „Astfel, regele Lear însuși nu poate să pătrundă dincolo de un anumit punct, pentru că, fiind rege, există lucruri pe care el nu le poate vedea și lucruri pe care el nu le poate auzi, și de aceea are nevoie de Bufonul care-i permite să audă ceea ce el nu poate auzi și să vadă ceea ce el singur nu poate vedea. Ca maestru de scenă, eu am nevoie de actor pentru a auzi ceea ce nu pot să aud și pentru a vedea ceea ce nu pot să văd ; dar ceea ce evită ca lucrul acesta să devină dezorganizat și anarhic e faptul că noi lucrăm asupra unei piese, a unei mari piese". Această „metaforă a monarhului" se completează, apoi, cu o „metaforă a ghidului" : „Regizorul e cel ce ghidează prin întuneric". Astfel, el concepe trecerea de la un teatru privit ca structură a puterii, la un teatru erijat în „travaliu al unei *minorități active*, străină vechilor dicotomii separatoare". Această deplasare îl va conduce pe Brook de la *imagine*, produs al regizorului-rege și al actoruiui-bufon al său, spre *eveniment*, produs al unui grup animat de un ghid", scrie un comentator al său.

În ce-l privește pe Giorgio Strehler, același critic italian citat mai sus precizează : „Psihologic, e ușor de zis că Strehler e fidel unei idei ale sale despre lume ; dar aceasta explică doar alegerea repertoriului : regizorul preferă cutare text, și nu altul, pentru că el nu vrea să pună în sarcina unui text ceea ce acest text nu vrea să spună. Dar, astfel, tehnic vorbind, problema rămîne nerezolvată. De aceea Ruggero Jacobbi con-

tinuă : „Strehler e «fidel» unei diagrame dramaturgice, unei serii de impulsuri, și în definitiv unei structuri : nucleului unei succesiuni sau parabole, în care orice regizor și orice autor recunosc *non l'eccelsa Poesia, non la sublime Parola, ma la concreta Dramaturgia*. Orice regizor știe că trei sferturi din cuvintele unui text pot fi schimbate (de aceea se și traduc dintr-o limbă în alta), dar că unele din ele trebuie să rămînă cu orice preț, altfel discursul își schimbă semnul. Orice autor știe că cel puțin o cincime din scene și o treime din replici pot fi eliminate sau adăugate, dar că pînă la urmă structura rezistă, nu acceptă să se surpe, nu se lasă fărîmițată fără riscuri". Subliniind că chiar o lectură mută, acasă, în singurătate (*la gala intime de Mallarmé*) e tot o regie, pentru uz cu totul personal, criticul conchide : „Simplul «coordonator» iubit de actorii proști, simplul «executant» visat de autorii proști, simplul «inventator de imagini» purtat în triumf de scenografi, cu toții dispar în fața singurei și dificilei realități a unei Dramaturgii inseparată și inseparabilă, prezentă dintru început, și în textul care devine spectacol, și în spectacolul care se învederează (*s'invera*) prin intermediul textului".

Adevărata, inepuizabila viață a teatrului, ca text și ca spectacol, stă în înnoirea perpetuă a acestui *regim de inevitabilă, principială criză*.

BCU IAȘI / CENTRAL

Micro-jurnal Anti-jurnal

Invitat să scriu cîteva rînduri despre *jurnalul intim*, ca gen literar, mă gîndesc s-o fac sub forma unor fragmente, notînd ideile proprii și impresiile de lectură, datîndu-le, pe măsură ce s-au cristalizat. Așadar...

SÎMBĂTĂ, 19 APRILIE 1986

Pornesc la lucru cu un handicap — n-am citit decît foarte puține *jurnale*, și acelea, numai parțial — și cu o prejudecată : că nu există un gen literar al *jurnalului*. În plus, trebuie să mărturisesc marele meu dezinteres față de sfera literaturii documentare, ca să zic așa — anale, istorii, memorii, amintiri, confesiuni, note de călătorie, biografii, autobiografii etc. „Opera, singura biografie a unui adevărat spirit creator", iată deviza mea.

DUMINICĂ, 20 APRILIE 1986

Împrumutat, ca să scriu despre el, și, eventual, să traduc un mic fragment, *jurnalul* lui Valéry Larbaud (*Journal*, 1912—1935) mi se pare complet neinteresant. Nici poemele sale (Les poésies de A. O. Barnabouth) nu mă încîntă. Citez, totuși, din poemul „Thalassa", cîteva versuri ce țin mai mult de „jurnal" decît de lirism adevărat : *Passe, sur cette ligne d'horizon toujours mouvante, / Grand comme un jouet, un vapeur roumain, peint en blanc ; / Il roule comme sur un chemin crevé de fondrières, et l'hélice / Sort parfois de la mer et bat l'air plein d'écume. / Ils saluent, du drapeau d'arrière, à mimât, / Bleu-paune-rouge...* — Mai pline de miez mi se par observațiile din *Sous l'invocation de Saint Jérome*, consacrate realizatorului *Vulgatei*, marele Patron al Traducătorilor.

Consultînd diverse enciclopedii, pentru a-mi suplini lacunele de lectură în materie, aflu că : *Mon coeur mis à nu*, celebrul „jurnal intim" al lui Baudelaire, din ultimii ani ai vieții (1862—1864), este doar un manuscris pregătitor pentru un volum — neterminat — de „confesiuni" à la J.J. Rouseau, cuprinzînd confidențe intime, observații socio-politice, satire și aforisme, notații psihologice etc. ; *Autobiografia* lui Ignazio de Loyola e, de fapt, consemnarea relatărilor sale făcute zilnic unui călugăr, Luis Gonçalves da Camara : relatare verbală, din care discipolul și-a îngăduit să omită tot ce privea tinerețea aventuroasă a fondatorului ordinului Iezuiților ; *James Boswell's London Journal* (1762—1763) conține notații intime care au provocat mare scandal ; *Das Reisetagebuch eines Philosophen* de Keyserling se compune din observații de ordin filozofic : *Journal de Faux-Monnayeurs* de Gide e un „caiet de exerciții și studii" în vederea realizării romanului omonim ; *Jurnalul unui seducător* e povestea iubirii lui Kierkegaard pentru Regine Olsen, precum și teoria iubirii ideale, scrise la persoana întîia : *Journal to Stella* nu e decît o colecție de scrisori ale lui Swift ; *A Journal of the Plague Year* e o falsă relatare a „ciumei de la Londra" din 1665, întrucît autorul — Daniel De Foe — nu avea pe atunci decît șase ani ; *Jurnalele intime* ale lui Klee se împart între amintiri din copilărie și impresii dintr-o călătorie de studii în Italia ; *Jurnalul* lui Kafka se publică, de obicei, urmat de *Autobiografia* sa ; se spune că suita de poeme *Les Regrets* de Joachim Du Bellay ar fi un „jurnal intim în versuri" ; *Journal d'un curé de campagne* al lui Georges Bernanos este un roman în toată puterea cuvîntului ; și așa mai departe...

Predispus să mă războiesc cu ideea de *jurnal intim*, mă simt asaltat de întrebări, pe tema : în ce constă acest gen de scriitură ? — E clar că titlul de *jurnal* designează lucrări cu totul eterogene, fiind absolut arbitrar. La fel de neesențial mi se pare procedeul, pur formal, al datării. — Atunci, există, oare, elemente de conținut capabile să-l definească ? Refuzul redactării literare ? Caracterul de deplină sinceritate a notațiilor ? Introspecția prelungită ? Dorința de a fixa momentele excepționale ale unei trăiri ? Nevoia unei confesiuni totale ? Faptul că nu e destinat unui public cititor ? Aspectul de atelier, de șantier ? Suma de impresii rezultînd dintr-o călătorie, dintr-o lectură ? Consemnarea din fugă a unei idei disparate ? Autenticitatea, surprinderea palpitului imediat al vieții ? Un mor-

man de schițe, ciorne, versiuni datate ale unei viitoare — sau nicicînd scrise — opere ? Un simplu „aide-mémoire“ ?... — Asemenea întrebări pot să continue. O voi formula pe cea mai cuprinzătoare : Toate aceste trăsături împreună, sau numai o parte din ele (și, atunci, care anume ?), definesc, oare, *jurnalul* drept un gen de o mare varietate structurală, imposibil de redus exclusiv la una din trăsăturile de mai sus ?

Mai tîrziu.

Dar mai tîrziu sunt și altfel de întrebări, poate șicanatoare, care mă obsedează. De pildă : Dacă *Jurnalul unui seducător* își merită titlul, atunci *Eseurile* lui Montaigne sau *Fragmentele* lui Novalis, în care amestecul de filozofie și trăire imediată este aproape similar, nu l-ar merita și ele ? Apoi : există vreo deosebire, ca gen, între *Autobiografia* lui Loyola și *Dichtung und Wahrheit* de Goethe ? Sau : ce desparte, de fapt, *jurnalul* lui Kafka, de „schița de biografie“ a aceluiași ? Dacă *Les Regrets* constituie un „jurnal intim în versuri“, putem să aplicăm același termen pentru *Elegiile romane* sau *Epigramele venețiene ?* De ce aceste opere ale lui Goethe nu intră, totuși, în aceeași categorie ca *Italienische Reise ?* Mai mult chiar : dacă, figurat vorbind, *Divina Commedia* este o „extraordinară gazetă politică „florentină“ (Alfred de Vigny), de ce n-o privim ca pe un *jurnal* al lui Dante ? Oare prelucrarea artistică răpește unei notații nude calitatea autenticității, deci caracterul de *jurnal ?* — Aș observa că în *Tagebücher aus Frühzeit* Rilke susține, dimpotrivă, că nu există „gest“ care să nu fie creator, atunci cînd e vorba de omul-artist, că pînă și ciorna unei poezii are valoare de operă : „Nu va exista nimic în afară de el (artistul-zeu)... Dacă face un gest, el va crea, el va proiecta în infinit o sumedenie de milioane de lumi... Cîte alte lumi îndepărtate se vor pîrgui în zei, nu știu. Dar calea noastră este arta“ (pp.. 139—140).

MARȚI, 22 APRILIE 1986

La telefon, D. H. îmi spune că s-a stins din viață Mircea Eliade. Bruscă senzație de vid, de injustiție în mersul lucrurilor : oameni ca el angajează urzeala lumii... Mai ales că dispare prea devreme. — E drept, înfățișarea și comportamentul lui de acum doi ani (cînd l-am vizitat în Place Dullin, la Paris) arătau o sensibilă schimbare față de septembrie 1976, cînd îl cunoscusem în casa lui Eugen Ionescu : vocea i se voalase simțitor, era mult mai slab, o barbă complet albă îi devora

obrazul, purta mănuși fără degete, pentru încheieturi, căci îl chinuia artroza ; scria cu multă dificultate, își pierduse marea vioiciune ce mă impresionase în mod deosebit, și chiar curiozitatea lui părea acum mai redusă... — Mă întreb, cît de mult l-a afectat pierderea într-un incendiu a fișelor sale, întîmplare survenită cu o lună înainte. Mai ales că reținusem din *jurnalul* său o afirmație ce mă uimise : „(24 aprilie 1951). Încerc să clasez notele și să revăd textele ce-mi vor servi pentru cartea mea despre tantrism. Sunt înspăimîntat de *facultatea mea de a uita*" (subl. mea). Iată-l acum realizînd pe deplin *dubla figură* sub care-mi apărea, împlinindu-și personalitatea orfică (în sensul în care Orfeu e, pentru Rilke, zeu al „celor două tărîmuri") : viață și moarte, sacru și profan, cunoaștere și mister, real și fantastic au fost mereu, pentru el, dubiete inextricabile. — O tristă coincidență face ca ultimul nostru număr din „Secolul 20" să înceapă, parcă premonitor-omagial, cu un articol al său, în franțuzește, despre „Maitec ou les ailes meurtrières de la terre".

JOI, 24 APRILIE 1986

De două zile stau scufundat în *Fragments d'un journal*, 1973, vol. I, de Eliade. — Citez opiniile sale despre diverse *jurnale :* nu crede, ca Gide, că ar fi posibil să fie reținute „momentele de intensitate supremă" ale unei trăiri ; apreciindu-l, *Jurnalul filozofic* al lui Charles Du Bos i se pare „un exercițiu de atelier, un fel de pre-eseu" ; paginile lui M. Sebastian îl fac să simtă ruptura sa cu proza românească, trădarea „adevăratei mele vocații, aceea de prozator român" ; *jurnalul* lui Papini, ca preludiu la *Giudizio universale*, i se pare „monoton, plin de clișee", semănînd cu *Gog*, cu prea multe personaje care, toate, sunt autorul însuși ; faptul că Valéry a păstrat aproape 800 de fragmente de schițe, ciorne, copii, note etc., la poemul *La Jeune Parque*, îl face să se întrebe : „La ce bun ? Indiferență sau, dimpotrivă, manie de colecționar și arhivist ? Curiozitate față de gestația și maturația propriei opere ?" ; în fine, *From an Occult Diary* al lui Strindberg îi reține atenția prin „straniile experiențe erotice «telepatice»" în stare de somn și trezie. — În ce-l privește, Eliade ar vrea să realizeze un tip de *jurnal* „care să mă exprime în întregime" : „Aș scrie un fel de jurnal, dar fără dată și ordine. Amintiri, reflecții, comentarii la propria-mi gîndire, la cărțile mele etc. În această solitudine absolută, în acest peisaj dezertic, aș încerca să mă arăt exact cum sunt, cu toate pasiunile

mele : literatura, filozofia, istoria religiilor, orientalismul, gustul aventurii" (pp. 76—77. După el, *jurnalul* trebuie să surprindă „absolutul unei trăiri", să fixeze „fragmente de timp concret" (p. 52).

Mai tîrziu.

În general, *jurnalul* lui Eliade este nespus de variat, inteligent și fascinant, ca și cum ți-ar oferi mereu esențe amețitoare. Clipa, ideea, întîmplarea se racordează imediat, la el, cu un sens adînc al lucrurilor, cu o structură nevăzută, parcă arhetipală. În tot ce întîlnește și face, descoperă o anume *inițiere*, extrage din întuneric un tîlc îngropat. Dar ceea ce îndeosebi emoționează este cînd vezi că acest spirit extraordinar dibuie, ca oricare alt om, la răscrucile vieții sale, se îndoiește de sine, are trac, se bucură candid de succese obținute în fața unor inși pe care-i depășește cu două capete. — Reține următoarea notă, din 15 mai 1963 : „Abia acum, meditînd la viața mea «secretă» în India, i-am deslușit sensul. În fond, existența mea indiană a fost schimbată (ca să nu zic abolită) datorită întîlnirii cu două fete : M. și J. Dacă nu le-aș fi întîlnit sau dacă, întîlnindu-le, nu m-aș fi lăsat antrenat în aventuri iresponsabile, — viața mea ar fi fost alta. Din cauza lui M., am pierdut dreptul de a mă integra în India «istorică» ; din cauza lui J., am pierdut tot ce credeam că realizasem în Himalaya : integrarea mea în India spirituală, transistorică. Dar înțeleg (abia astăzi) că acestea trebuiau să se petreacă *astfel*. Cele două fete mi-au fost scoase în cale de către *mâyâ*, pentru a mă obliga să-mi regăsesc propriul destin. Care era : creația culturală în limba română în România. Numai după epoca de activitate intensă și frenetică, de la 1933 pînă la 1940, aveam dreptul să mă «detașez» de momentul românesc — și să încep să gîndesc și să scriu pentru un public mai vast și într-o perspectivă «universală»..."

Foarte tîrziu

Transcriu sensul documentării pentru un mare erudit : „Aș compara scufundarea mea în «documente» cu o fisiune a materiei pînă la limita rezistenței mele fizice : cînd simt că mă sufoc, că mă asfixiez, mă ridic la suprafață. Coborîre în centrul materiei moarte, comparabilă cu un *descensus ad inferos*. Indirect, experiență a morții. Înecat în documente, ceea ce este «personal», «original», «viu» în mine, dispare, moare.

Cînd mă regăsesc, cînd revin la viață — văd lucrurile altfel le *înțeleg*." (p. 325).

VINERI, 25 APRILIE 1986

Prietenul G.L. i-a transmis telefonic lui Constantin Noica rugămintea mea de a ne scrie, pentru „Secolul 20", despre Mircea Eliade. — „Vreți să-l înmormîntați a doua oară ?" s-a supărat filozoful. Și cum G.L. nu știa ce să zică, Noica a adăugat explicativ : — „Dacă eu aș muri mîine, Dumneata ai scrie poimîine un articol despre mine ?..." Apoi, cum tăcerea la celălalt capăt se prelungea, filozoful a ținut să fie un pic mai conciliant, propunînd : — „Sunt dispus să semnez o singură propoziție. Următoarea : «Odată cu Mircea Eliade a murit jumătate din Țara Românească»..."

Pe la prînz

Dau un telefon la Cluj, rugîndu-l pe A.M. același lucru. După ce, mai întîi, mă refuză, supărat pe revista „Secolul 20", acceptă totuși să recenzeze ultima carte a lui Eliade la Gallimard : *Brisez le toit de la maison.* — „Un roman ?" întreb eu, judecînd după titlu. — „Nu, mi se răspunde. E un fel de eseu, pe ideea : spargeți acoperișul casei, ca să iasă sufletul..." — Încă o coincidență tulburătoare.

Mai tîrziu

O plăcută surpriză îmi face profesorul E. M. din Botoșani, care îmi traduce poeziile în franțuzește. Reținînd greșit data nașterii mele, îmi trimite cîteva „versiuni" care mi se par excelente. Dar... sunt *pățit*, cu traducerile din Ion Barbu, semnate Y.S. care l-au amuzat pe prietenul meu, poetul Pierre Oster. Încît — așa cum l-am avertizat pe E.M. — singurul „judecător" al încercărilor sale poate fi doar un francez cultivat. Cu rarisime excepții, realizarea poeziei este imposibilă în afara limbii materne.

MIERCURI, 7 MAI 1986

Am revenit în Capitală, după o „evadare" de cîteva zile la țară, la Noul Român. — Dacă aș avea vocația *jurnalului*, ar trebui să notez acest răstimp în mod special, ca un eveniment total, unic, trăit o singură dată în viață. E clar, însă, că rolul de Pliniu cel Tînăr nu-mi stă în fire ; probabil n-am acel „organ al catastrofelor", care — după opinia lui Jünger —

l-ar caracteriza pe Léon Bloy, judecînd după *Jurnalul* său. Ce-i drept, în cazul de față, ar trebui să suplinesc insuficiența organelor de simț, cu imaginația : să descriu invizibilul, lunecarea sinistră a norului radio-activ peste noi, depunerea impalpabilă a izotopilor pe fiecare lucru din jur ; apoi, cu ajutorul observației, (care, de fapt, îmi lipsește), reacțiile oamenilor, comportamentul lor. Probabil că unui ochi „dotat" i s-ar prezenta o mulțime de reacții mărunte în fața acestui eveniment cu totul diferit, cu totul ieșit din comun, care poate să producă modificări importante. În ce mă privește, nu cred că aș fi în stare să „văd" ceva insolit, și să-l notez, decît dacă oamenii ar umbla cu contoare Geiger în mînă, controlîndu-și praful de pe pantofi sau apa de băut. — Oare o experiență cumplită, cum a fost cea de la Hiroșima, poate deveni banală prin simpla ei recidivă ? Sau pentru că e, de data aceasta, inobservabilă ? Specia noastră e chiar atît de rapid-adaptabilă, n-o cutremură decît subitul vizibil ? Sau numai noi, Românii, suntem apatici în fața a ceea ce nu e iminent ? De la ce nivel de urgență sau intensitate începe priza noastră de conștiință ?

JOI, 8 MAI 1986

Fiecare notație într-un *jurnaal intim*, e pentru mine, ca o singură fotografie dintr-o suită. Dacă aș avea posibilitatea magică de a derula acest „film", la un fel de *luminar* (misteriosul aparat, din *Eumesvil* de Ernst Jünger, care permite protagonistului „să vadă" trecutul istoric), cred că *jurnalul* m-ar interesa mai mult. Ceea ce mă decepționează e caracterul static, fragmentar, al paginilor. Personal, nu sunt sensibil decît la mișcarea *sui generis* a vieții din cadrul artei.

Mai tîrziu

După mine, *Jurnalul* este un „gen u-topic" (dacă nu cumva această sintagmă e contradictorie în sine) : el nu poate fi „situat". Genurile limitrofe lui îl „absord", pînă la desființare. De pildă : *evenimentele* ca atare țin, firesc, de istoriografie, de la anale pînă la sinteze istorice ; *afectele* mărturisite sunt confiscate, toate, de sfera confesiunilor, de la cele ale Sf. Augustin pînă la cele ale lui Rousseau ; *însemnările de atelier* artistic sau literar vor fi, mai curînd sau mai tîrziu, transfigurate, la orice creator, într-o operă viitoare, caz nu numai al lui Gide ; dacă, totuși, rămîn, în stare brută, ele constituie, ca și *notațiile de lectură sau de studiu*, pagini de critică im-

presionistă ; *jurnalul de idei* ține ori de filozofie, ori de domeniul reflecțiilor aforistice sau al moralităților ; ce mai rămîne ? Mai rămîn *notele de călătorie* și *investigațiile introspective*, adică acele observații, făcute asupra lumii exterioare sau interioare, care, sunt, de fapt, materia friabilă, nisipul, oricărei „construcții" a spiritului, și care intră, în proporții variabile, în toate operele.

VINERI, 9 MAI 1986

De cîteva zile parcurg, cu greutate, *jurnalul* lui Ernst Jünger *(Soixante-dix s'efface, vol. I)* — : 554 de pagini care nu m-au cucerit nici măcar o singură clipă !... O dată, însă, mi s-a întîmplat să mă revolt : la 15 mai 1968, fiind la Roma, după ce află că un profesor de literatură a pus drapelul facultății în bernă, și că altul s-a sinucis, din cauza atitudinii studenților față de ei („Mai slăbește-ne cu Tasso al Dumitale, vorbește-ne despre Che Guevara !" i s-a strigat celui de al doilea), marele umanist are o reflecție de... băcan : „Materie pentru o nuvelă de E.T.A. Hoffmann, de pildă, sau de Grillparzer : «bietul violonist» care-și sparge instrumentul. Nici un tragic, în fond, căci conflictul putea să fie rezolvat în diverse maniere, tratat cu dispreț, sau chiar provocînd ilaritate"... Absolut stupefiant ! Oare Jünger nu știe că *tragicul*, ca atare, chiar dacă rezidă în fapte, nu se devoalează decît spiritului capabil să întrețină relații absolute cu lumea valorilor ? — În schimb, ce rezultate admirabile dă acest tip de scriitură fragmentară, alcătuit parcă din nesfîrșitele notații, în *Zidul timpului* sau în *Eumesvil :* nobile, distante, grele de sens, propunîndu-mi-se ca un irezistibil model stilistic (chiar dacă *anarhul*, ca tip de personaj, îmi repugnă...).

Seara tîrziu

În orice *jurnal* mi se pare că se manifestă o lene, nicidecum un zel superior al spiritului.

SÎMBĂTĂ, 10 MAI 1986

Mă obsedează amintirea zilelor mele pariziene din mai 1968. — Las la o parte „luptele de stradă", aspectul curții și sălilor Sorbonei ocupate, atmosfera de la Pen Club, titlurile din ziare și imaginile de la „jurnalele de actualitate" din sălile de cinema etc., etc. — Într-o seară, eram la Emil Cioran acasă. Vorbeam despre cîte toate, bineînțeles în fran-

ţuzeşte, după obiceiul gazdei. La un moment dat, ne întrerupe sunetul telefonului. După ce află cine-l cheamă, Cioran îmi face semn să iau celălalt receptor. Jenat, recunosc vocea : e Eugen Ionescu. Extrem de indignat, tună şi fulgeră că manifestanţii şi-au făcut port-drapel din numele său. „— Şi ce te miră ?“ întrebă candid Cioran. — „Cum aşa ?“ pufneşte foarte supărat interlocutorul său. Dar atitudinea mea de pînă acum... Cioran îl întrerupe : „Ei şi ?! Nu poţi să fii şi tu, măcar o dată (brusc, citează în româneşte) cu toate partidele ca Românul imparţial...?“ Dar Caragiale nu pare să aibă mare priză la Paris. Revolta lui Ionescu e superbă : „Am crezut că Francezii sunt inteligenţi...“, iar replica lui Cioran e fără egal, debitată cu fervoarea celui ce enunţă prima dogmă a religiei sale : „— Inteligenţi ? ! Francezii sunt proşti, domnule ! Limba, auzi? *Limba* lor e inteligentă, nu ei...“.

În modul acesta, privită zi de zi, şi de prea aproape ca să nu văd ce desparte această agitaţie, stîrnită de „minijupiste“, de marea lor revoluţie, realizată cîndva de „sans-cullotes“, şi interpretată prin dialogul a două spirite superioare, multtrîmbiţatul „Mai 1968“ a rămas, pentru mine, un mic intermezzo stradal de operetă. — Poate de aceea, comentariul lui Jünger continuă să mă scandalizeze.

Seara

Descopăr cu totul întîmplător cu stupoare, o însemnare a mea din 1983 : „A ţine un *jurnal* absolut sincer, în scopul de a-l publica, contrazice ideea de cultură. Numai un barbar se prezintă aşa cum este ; un om civilizat se prezintă aşa cum ar vrea — sau cum ar trebui — să fie. Altfel, ţinerea unui astfel de *jurnal* e un act stilizat de cinism.“

SÎMBĂTĂ 17 MAI 1986

Am citit, pe îndelete, cele două volume ale *Jurnalului intim* al lui Amiel, cu un amestec ciudat de interes, încîntare şi milă : pe măsură ce curiozitatea scădea, compasiunea devenea tot mai adîncă, otrăvindu-mi plăcerea estetică. — Amiel porneşte la drum, convins că va realiza opera vieţii sale : omul fiind un univers, el vrea să-l înţeleagă, acordînd atenţie vieţii interioare. *Acta, cogitata, sentita;* — evenimente, idei şi sentimente îl fac să creadă într-o *Lebenskunst* : „cel mai frumos poem este viaţa“, notează el la 27 februarie 1852. Memorial psihologic, *jurnalul* constituie, pentru el, oglindă şi în acelaşi timp realizare de sine ; rolul lui este cathartic, chiar

dacă el nu vindecă, ci numai descrie relele sufletești. Animat de o voință tenace, conjugată cu o resemnare virilă, Amiel citează, de pildă, din Goethe *(In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister)*, făcîndu-se cîtva timp ,a nu vedea că „drama vieții sale“ — *jurnalul* este tocmai consemnarea ei — constă în incapacitatea sa de a ajunge un „Meister“ — adică un creator. Exerciții, exerciții, — dar opera se lasă mereu așteptată : „Je prépare toujours et je n'effectue jamais“ (26 iulie 1853). Desigur, din cînd în cînd, apar cîte o pagină mistică demnă de Sf. Augustin (26 octombrie 1853), cîte o descriere vrednică de Jean Jacques (1 februarie 1879) ; dar conștiința neputinței sale creatoare se insinuează iremediabil : „Plutesc ca o epavă“, scrie el (23 septembrie 1877) ; sau : „Il me semble parfois que je regarde couler ma vie, comme un blessé regarde couler le sang de ses veines“ (31 mai 1880). După ce, de nenumărate ori, își contabilizează *jurnalul*, ajunge să se întrebe cu disperare : „La ce bun cele 16300 de pagini ale acestui Jurnal ?“ ; căci „a gusta din toate ca un critic lacom nu e decît diletantism, și douăzeci de diletanți nu fac cît un singur artist“ (9 august 1880). Pînă la urmă, firește, se va îndoi chiar de virtuțile introspecției ca atare : „*Car se regarder voir peut empêcher de voir*“ (11 august 1878). — Bilanțul final e jalnic : „En un mot, le journal m'a nui artistiquement et scientifiquement. Il n'est que paresse occupée, et un fantôme d'activité intellectuelle“ (4 iulie 1877). — Am încheiat lectura într-o stare de tristețe acută : nu-mi puteam scoate din gînd cuvintele teribile : „paresse occupée“... — Și totuși, această reiterată, disperată, eroică mărturisire a incapacității sale de a se realiza într-o operă literară rămîne *marea operă* a lui Amiel, capodoperă, a unui gen discutabil.

Tirziu

La o reflecție mai puțin sentimentală, încerc o impresie penibilă. Mi se pare că prima condiție, și vai ! singura, a autorului unui *jurnal intim* ar fi următoarea : Ai, n-ai ceva de spus, te așezi la masa de scris, și începi să consemnezi, la data respectivă, un prea-plin sau un *vaccum interior*... — De altfel, una din numeroasele devize ale lui Amiel era : *Nulla dies sine linea*, — maximă-program la fel de bună pentru un geniu ca și pentru un notar. — Capodoperă sau nu, *Jurnalul* lui *intim* rămîne, indiscutabil, și un cumplit atestat de inteligență pur veleitară.

JOI, 29 MAI 1986

Voi încheia aceste rînduri prin cercetarea conspectului singurei lucrări de sinteză asupra problemei : *Das europaische Tagebuch* de Gustav René Hocke. — O primă privire sumbră îmi sporește deruta, dar mă și confirmă : totul poate să țină de *jurnal*, dar *jurnalul* — ca atare — nu e nicăieri...

VINERI, 30 MAI 1986

Un prim cîștig — minim : termenul menit să indice genul este luat de Hocke din latinescul *diarium : diaristică/diaristic*. Apoi, o certitudine : Conceptul apare atît de larg, atît de imposibil de definit, iar paginile ilustrative de *diaristică* sunt luate din lucrări atît de eterogene, încît *diaristicul* se află peste tot și niciunde, la fel ca barocul în viziunea lui Eugenio d'Ors. — După Hocke, *diaristica* începe cu cronicile de luptă și cu jurnalele de navigație ale Antichității ; continuă cu „die Notiz-Tagebücher", cu ceea ce s-ar putea numi „memorandum über Acta und Agenda" ; urmează, în Renaștere, „die erzählende Tagebücher", iar în secolul XVIII primul „Confessionstagebuch" european, al lui James Boswell. Dar cel dintîi „literarisches Tagebuch" îl constituie acea falsă relatare a lui De Foe ; În fine, în epoca modernă, apar *jurnalele* psihologice și critice. — Hocke nu caută să afle care este (dacă este) specificul *diaristicei ;* îl interesează doar ca, alături de o istorie a spiritului și literaturii europene, să identifice — grație *diaristicului — o istorie a sufletului și destinului european ;* pe care o citește de la Hesiod la Hesse. — Pentru el cultura pare a se împărți în două : de o parte *diaristica*, de alta *beletristica*. Numai cea dintîi îl preocupă aici : opere ca *Werther* (Goethe), *Poetische Journal* (Tieck), *Poetisches Tagebuch* Rückert), *Jurnal d'un miliardaire* (Valéry Larbaud), *Rumänischses Tagebuch* (Carossa), *Journal d'un voleur* (Cocteau) rămîn în afara atenției lui. — Astfel, *diaristicul* mi se pare a fi pentru el, un fel de „infrastructură" documentară pe care o conțin, pe care se sprijină chiar, toate textele, fie că o transfigurează sau nu într-o „suprastructură" artistică. — Bineînțeles, mă ntreb dacă o asemenea distincție rezistă : există, oare o atare prăpastie între documentar și ficțiune ? Am impresia că orice operă de artă majoră este, simultan, și document și mărturie : fie asupra timpului și societății contemporane, fie asupra autorului însuși. Altfel, cum am putea să acceptăm afirmația lui Flaubert : „Madame Bovary c'est moi"... ?! — De

acord, „orice ficțiune se plătește, căci adevărul se răzbună“ (Amiel, vol. II, p. 313) ; dar nici o ficțiune nu poate să fie redusă la „scheletul“ ei de adevăr real, imediat, și nici nu poate fi consumată, ca valoare, fără „învelișul“ său artistic.

Mai tîrziu.

Reținmarile capitole ale cărții : I — „Structuri și imbolduri“ (cine și pentru ce scriu *jurnale)* ; II — „Selbst — und Weltbeobachtung“ ; III — „Steigerung und Auflösung der Person“ ; IV — „Liebe, Erotik, Sexualität“ ; V — „Angst vor dem Nächsten und Kritik an der Umwelt“ ; VI — „Zeugenberichte und Zeitkritik“ ; VII — „Diaristiche Menschenkunde“ ; VIII — „Schöpferische Probleme“ ; IX — „Philosophie und Selbsterfahrumg“ ; X — „Chronik des Absoluten“. — Cred că este cît se poate de evident că o atare problematică (tematică) nu poate să fie proprie numai *diaristicei :* ea poate să constituie genul ei proxim, dar nicidecum diferența ei specifică. Toate temele de mai sus pot fi urmărite, cu aceleași suculente rezultate, în o mulțime de opere de pură ficțiune, ca *Don Quijote* sau *Faust.* De altfel, Don Quijote sau Faust nu sunt ei înșiși, doi strălucițireprezentanți ai „sufletului și destinului “european ? Istoria acestui „suflet“ și a acestui „destin“ nu se prezintă deloc ca un apanaj exclusiv al *diaristicului* ca atare. Sufletul și destinul omului european nu pot fi rupte, de pildă, de zeii săi ; ceea ce ne-ar obliga, în viziunea lui Hocke, să citim orice mitologie ca un... *jurnal intim* al umanității !... — Pînă la urmă, pentru mine, *diaristicul* lui Hocke seamănă cu medievalul *flogiston* : ca și acesta, *diaristicul* ar întreține „arderea“ sufletească și consumarea destinului european. Dar e vorba, natural, de o „substanță“ imaginară : ceea ce într-adevăr întreține arderea este oxigenul, ceea ce într-adevăr atestă istoria sufletului și destinului european este, la nivelul cel mai de jos, documentarul. — Carte de mare erudiție, sinteza impunătoare a lui Hocke plătește un substanțial tribut voluptății spiritului constructiv : conceptul pe care-l elaborează în cele peste 600 de pagini este, în realitate, un simplu abur, — boarea de adevăr imediat (sufletesc și istoric) ce adie prin marile opere ale culturii.

SIMBĂTĂ, 31 MAI 1986

Azi începe campionatul mondial de fotbal din Mexic.

Constituie aceste rînduri ale mele un *jurnal ?* Dacă da, ce semnificație pot să aibă, mai întîi ele, apoi *jurnalul* în ge-

neral ? Oare nu aceea de simplu alibi al lenei, al lipsei de concentrare creatoare și al divagării ? Voi fi oare înclinat, de acum înainte, ori de cîte ori îmi vor lipsi dispoziția de lucru, suita în idei, continuitatea în muncă, rezistența la efort, bogăția vieții interioare, „inspirația" chiar — să însăilez cîteva rînduri la întîmplare, să le datez, să le pun să suplinească eseul necesar sau articolul cu cap și coadă ? — Parafrazîndu-l pe Amiel, sunt tentat să conchid : Adevărul se răzbună cu adevărat numai în cadrul ficțiunii înalt semnificative : căci un mare adevăr nu se răzbună decît asupra adevărurilor mărunte.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY

Întîlnirea și despărțirea întru spirit

Dorind să-mi aleg un *motto* pentru acest articol despre *Jurnalul de la Păltiniș*, am ezitat între : „Aici e vorba de un transfer între generații, de un act aproape inițiatic", și : „Orice coborîre în infern poate fi suportată, dacă paradisul culturii e cu putință" ; — două afirmații prezente în această carte excepțională (la pp. 227 și, respectiv, 236) : prima, definind prin cuvintele lui Constantin Noica raportul paideic între Maestru și Discipol, și, deci, caracterizînd implicit *Jurnalul* ; a doua, sintetizînd „morala" — atît de discutabil-optimistă — a „școlii de înțelepciune" visate de filozoful român. Neputînd să acord prioritate uneia din ele, voi cuteza să vorbesc deopotrivă, despre structura complexă a textului, ca și despre fascinanta și contradictoria figură a personajului principal.

Jurnalul de la Păltiniș este o carte pasionantă și exemplară. Încă de la prima sa lucrare, *Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii* (1975), Gabriel Liiceanu își dezvăluia o înclinație superior polemică a gîndirii. Acolo, aceasta luase forma inedită a unei „biblioteci critice", adică a unei suite de note — extrem de tăioase în laconismul lor — privind cărțile consultate : reflex critic, trădînd o dispoziție temperamentală, dacă nu o igienă necesară a spiritului ; în orice caz, tînărul gînditor își distila cu voluptate „veninul" intelectual, lepădîndu-și solzii din mers, ca un șarpe ce năpîrlește sub un soare extatic. Aici, această componentă a demersului său activează, mai întîi, mascat, abia anunțîndu-se pe sine prin mici rezerve și obiecții față de Maestru, pentru a se da pe față, la sfîrșit, ca o delimitare de principiu, categoric exprimată, ba chiar investită ca lege a „scenariului paideic". Dar, dincolo de acești pigmenți critici care „se umflă" treptat, *Jurnalul de la Păltiniș* este incitant datorită structurii complexe a textului ; structură ce ni-l prezintă pe G. Liiceanu ca pe

un scriitor de o rară pregnanță, atît în domeniul descrierii naturii, a stărilor de spirit sau a narării micilor întîmplări ale zilei, cît și în planul prozei elevate, de idei, sau al „portretului interior“ de tip filosofic.

De fapt, cartea are două nivele, net deosebite valoric, care comunică inextricabil, și, astfel, pot fi oricînd confundate de către un cititor neavizat. Unul este nivelul anecdoticei : relatarea raportului între Maestru și Discipol, în momentele de destindere sau de pregătire a exercițiului speculativ. La acest nivel, cititorul participă pagină de pagină, împreună cu cele cîteva personaje, la săvîrșirea ritualului cotidian : de la aprinderea focului și igiena plimbării zilnice, pînă la programul de lucru și orarul discuțiilor ; în același timp, la acest nivel, cititorul ia act de anecdoticul în care, într-o anumită măsură, se complace Maestrul însuși, prezentat nu ca o ființă supranaturală, privită cu o paralizantă devoțiune, ci ca un om real care, ajuns acum la peste 70 de ani, își amintește de tinerețea sa, reproduce din memorie epigrame sau glume piperate („anecdote tantrice“, spune *Jurnalul*), se enervează sau se emoționează pentru cutare lucru, iar într-o bună zi se lasă pradă neliniștilor vîrstei. Al doilea nivel este, însă, al unui adevărat *mister*, al „scenariului paideic“ însuși, adică al epifaniei reciproce a două generații — una, a Maestrului singular, alta, a celor cîțiva Discipoli — a căror dramă este tocmai aceea de a sei delimita în chiar procesul amoroasei lor apropieri : dramă, deci, a istorialității lor care nu se poate împlini, ca atare, decît în măsura în care Discipolul își „consumă“ Maestrul, jertfindu-l pe un nou altar, pentru a obține astfel acces la propria axiologie, iar Maestrul își acceptă destinul, socotindu-se chiar o „victimă fericită“.

Construită astfel, cartea lui Liiceanu nu este deloc o „lectură ușoară“, la îndemîna oricui : ea este, dimpotrivă, plină de subtile capcane, Căci cine nu izbutește — și cîți dintre cititorii lui vor izbuti ? — să citească acest *Jurnal* în lumina dezinvolt-revelatoare și în atmosfera de lucidă și nesentimentală reculegere a acestui „eveniment“ ne-spațial, al liturgicului laic care învăluie tot ceea ce apare ca episodic în întîlnirea a două spirite superioare, acela nu poate să aibă, față de carte, decît reacții imediate, umorale, fără nici o contingență cu planul ideilor ei. Dar e posibil, oare, să se oprească cineva la anecdotica mizerabilă a fiziologiei sau a persoanei, cînd cartea e plină de anecdotica superioară, de „fabula modelatoare“ a Spiritului ? Ce anecdotă poate fi mai elocventă,

decît următoarea : „Inchizi peratologia în antropologic — îi spune Noica lui Liiceanu —, cînd de fapt ea poate fi lărgită în metafizic și ontologic. Riști să pățești — ca să păstrăm exemplul — ce a pățit Heidegger, căruia un Weizsäcker de pildă, vine să îi arate că ontologia lui fundamentală funcționează în fizică“... ?! Iată de ce voi spune că în această admirabilă carte anecdoticul funcționează asemeni cașcavalului într-o cursă de prins șoareci : cine nu rezistă tentației lui este pierdut ; de unde, și „victimele“ — de pînă acum — ale lecturii. N-aș vrea să fiu greșit înțeles : Gabriel Liiceanu l-a întîlnit pe Constantin Noica exact acolo unde trebuia, adică în inima palpitîndă, hipersensibilizată dar nemiloasă a personalității lui filosofice ; dar, pentru a realiza această epură a personajului său principal, autorul a fost silit — poate chiar i-a plăcut — să-l prezinte pe acesta așa cum este zi de zi, ca om, în micul său univers domestic, și descriindu-și periplul formativ de Discipol, să-și lase Maestrul „descoperit“, adică expus marelui public, pe de o parte ca om, pe de alta ca gînditor, în deplina nuditate și intransigență a ființei sale speculative ; „livrat“ ,adică, unei mulțimi care, firește, nu e formată numai din „cei chemați“, și cu atît mai puțin numai din „cei aleși“.

Text de mare originalitate, *Jurnalul de la Păltiniș* are viclenia suavă a scriiturii care-și ascunde perfect dificultățile, și care, tocmai de aceea, e plină de cotloane insidioase. Expunîndu-l, aparent, pe filosof judecății noastre, a tuturora, deci a oricui, grație subterfugiului naiv dar eficient de a fi un simplu „jurnal“, — autorul ne momește, de fapt, să ne expunem pe noi înșine, prin rolul pe care ni-l asumăm, aproape automat, acela de a-l judeca pe C. Noica cu propriile noastre măsuri : căci, din reacția noastră față de el, se vede, fie că vrem sau nu, pe ce fel de *Ausbildung* ne sprijinim. Un filosof, nu numai în carne și oase, ci mai ales în halat și papuci ! — cine poate rezista ispitei de a-l considera fie cu o dulce îngăduință, fie cu o excesivă severitate ? Întîlnirea neprevăzută, la un colț de stradă, cu o mare personalitate constituie întotdeauna, pentru anumite structuri psihice, un bun prilej de răfuială : or, tocmai aceasta este cursa pe care ne-o întinde nivelul anecdotic al cărții. În acest plan, C. Noica apare ca personajul principal, de fapt — unic, foarte pitoresc, de un realism pe cît de amănunțit, pe atît de contradictoriu, al unui aproape incredibil roman de idei, ba chiar mai mult — al unei utopii a zi-

lelor noastre : un fel de don Quijote al culturii românești — cum notează autorul — a cărui supremă aventură pare a fi fost pornirea fabuloasă în căutarea a 22 de atleți ai geniului filosofic autohton, dar a cărui „luptă cu morile de vînt" este departe de a se fi încheiat. Discipolul fidel ajunge la această prezentare cvasi-mitice a Maestrului abia după ce i-a „epuizat" profilul, fenomenologic, prin repetate „imagini" luate în vizuina recluziunii lui, într-un Păltiniș care reprezintă pentru el (și, treptat, și pentru noi) un spațiu sporit de o dimensiune aproape sacralizată : aceea — notată, de asemeni — care-l făcuse, cîndva, pe Heraclit să afirme, stînd liniștit lîngă vatra sa : „Sunt, și aici, Zei !". Căci a sta alături de C. Noica și a regăsi exercițiul nobil și ascetic al meditației grave, a experimenta drumul către înțelesurile originare, uitînd cunoștințele derivate, înseamnă a regăsi înțelepciunea *Upanișadelor*. Or, o asemenea întîlnire cu Maestrul se află, indiscutabil, în afara oricărei sfere de anecdotic : ea este sălășluire curată în eterul indiscernabil al Ideii.

E greu de rezumat bogăția de „învățături" pe care Maestrul o risipește zilnic în auzul Discipolului, acolo pe culmile domoale din jurul Sibiului : de la enumerarea „marilor esopici ai filosofiei" (cei ce „filosofează din resentiment", cărora — zic eu — trebuia să le fie adăugat E. Cioran), la recomandarea pedagogică : „Sunteți obligați să trăiți marele orgoliu și, uitîndu-vă la cer, să spuneți cu glas tare, alături de cine sau în felul cui doriți să ajungeți !" ; de la distincția între „exactitatea unei explicații" și „varietatea actelor înțelegerii", la viziunea colosală asupra „ciclurilor" filozofiei eline *(natura*, la presocratici, *omul*, la Socrate, *Dumnezeu*, la Plotin) ; de la seninătatea cu care primește ironia lui Cioran sau „caracterizarea "ce i-o face Al. Paleologu, la „fanatismul" cu care apără Rațiunea și „monoteismul în cultură" ; de la detașarea de moarte („Nu e o chestiune a noastră, ci mai degrabă o treabă de prinți care, cunoscînd toată puterea lumii acesteia, descoperă moartea ca pe o limitare a ei"), la acceptarea singurei soteorologii — aceea a operei, și a singurei șanse de a supraviețui : *„Totul e să ai fiu !"* ; de la visul unei „culturi de performanță" la imaginea generică a Românului ca avînd „vocație de antrenor" („A stat destul pe margine de-a lungul istoriei și a văzut cum se înecă alții") ; de la anti-eticism („Binefăcătorismul sfîrșește cu scoaterea carului din noroi și cu

ratarea Ființei"), la frumusețea permanentă a mitului ; de la teoria „somnambulismului fecund", la o frază uluitoare ca aceasta, încheind o scrisoare : „Să vă ierte arheul românesc în numele căruia v-am scris" ; de la faptul că, la vîrsta sa, mai „scoate cuvinte germane" din dicționar, la vizitarea Dlui Hossu care-i spune „anecdote despre Blaga" etc., etc. etc.

În prezența unui atare „atlet al culturii", e normal ca Discipolul, copleșit și contrariat, să caute — și să găsească — pricini întemeiate de distanțare : „Dar nu îl puteți reduce pe *a fi* la *a trăi cultural !*", strigă el. Și continuă : „După *Tratat* aveați de scris nu o *Logică*, ci o *Etică*." Și argumentează : „În fond, dumneavoastră trăiți cultura *natural* : la dumneavoastră *Geist*-ul a fost dintotdeauna *natură*, el nu e rezultatul antrenamentului pe care îl cereți celorlalți"... etc., etc, etc.

Iată, după mine, în ce constă exemplaritatea *Jurnalului de la Păltiniș* : pentru prima oară, în cultura noastră, un jurnal de idei, de o mare și complexă fertilitate, indică, în același timp cu mișcarea solemnă și indiferentă a valorilor pe firmamentul culturii universale, mișcarea dramatică a două înalte conștiințe angajate într-un raport antinomic de iubire și realizare de sine. Figurat vorbind, acest *Jurnal* ne face să vedem, simultan, cerul platonic al Ideilor și încarnarea lor individuală, strălucirea lor cumplită și surprinzătoarele lor limite, uriașul arc de cugetare a unui om care deslușește și ordonează, succint, peste secole, gîndirea filosofică a Europei, și care, totodată, vrea să „înghesuie" întreagă această gîndire sub o frunte românească, efortul suprafiresc — poate chiar inadecvat principial — de a instrui existența unui „paradis al culturii" în spațiul, și prin meritul exclusiv, al demersului filosofic. Da — G. Liiceanu l-a întîlnit pe C. Noica în singurul loc just și propice : în chiar fieful său, în elevata și arida sa citadelă prezidată de Rațiune, în aerul rarefiat al conceptelor pure, acolo unde un soare la zenit ar vrea să anuleze orice umbră a lucrurilor ; unde Logosul devine abia un pandant al Ontologicului, unde Eticul e respins pentru că ar fi un simplu „gest frumos", unde despre Artistic și Estetic, ca atare, nu vine niciodată vorba. Cine, în afară de Discipolul fidel, poate să reziste unui asemenea climat de austeritate ideatică, programat — în ordinea efortului cotidian — sub un „imperativ al cantității" ? Dar — revers absolut inevitabil — odată încetățenit în acest tărîm al gîndirii originare, care începe treptat

să se asemene cu o utopie ideocratică, cu o culturocreație, — cum va putea un Discipol să supraviețuiască Maestrului său, dacă nu prin infidelitate, prin delimitare, prin despărțire de El ? E destinul oricărui Socrate : acela de a accepta să nu fie urmat, în moarte, de către cei mai buni discipoli ai săi. C. Noica însuși, cu cîțiva ani în urmă, scriind *Despărțirea de Goethe*, a inițiat de altfel la noi ritualul acestei desprinderi de modelul formativ ; nici o mirare, deci, dacă, la rîndul său, va avea însuși parte de asemenea — false — despărțiri. *Jurnalul de la Păltiniș* este una dintre ele.

Dar ce exemplară despărțire. Rareori cineva, la noi, a făcut un gest de o mai totală, senină și crudă moralitate, în ordinea culturalului. Despărțindu-se de Maestrul său pe parcursul ultimelor 20 de pagini, *Jurnalul* lui Liiceanu nu ne lasă nouă, celor care — netrăind în intimitatea filosofului — am fost martori doar la actele sale publice, nici una din ripostele pe care am fi înclinați să i le dăm : toate, dar absolut toate, sunt formulate în aceste pagini, constituind temeiul inevitabilului lor divorț ; iar dincolo de sfera lor, se întinde vai ! doar teritoriul fără margini, niciodată saturat, al bîrfei și răfuielii personale, al confuziei de planuri și al inadecvării la subiect. Marea lecție, de etică a culturii, a *Jurnalului*, este aceea de a ne indica exact „cotele" la care un gînditor de talia lui C. Noica ar putea fi întîlnit, precum și „echipamentul" de care e neapărată nevoie pentru o asemenea ascensiune.

Dar, dacă nu e deloc un „fals tratat de vînătoare" pentru uzul braconierilor cu alice, *Jurnalul de la Păltiniș* nu este nici pe departe un codex menit să interzică urmărirea acvilei. Dimpotrivă. Acum, mai acut ca oricînd, după această carte răcoroasă, cititorul adevărat, cititorul angajat în cultură ca în elementul său firesc, este chemat să-și formuleze întrebările personale, chiar dacă autorul le implică sau le anticipează, în fața acestui Socrate cenobit, care se închină exclusiv unui „Dumnezeu al culturii". Oare istoria filosofiei îi dă dreptate : încă o dată, după Platon, filosoful se simte îndreptățit să-i respingă pe artiști din utopia sa culturală ? Oare istoria noastră îl confirmă : vom supraviețui doar prin cultură, și nicidecum prin „participarea la evenimente" ? Oare cultura noastră se repetă : încă o dată, după Blaga, gîndirea românească, în loc „să creeze o nouă stare morală a omenirii" (expresia e a Discipolului), se mulțumește cu o pseudo-etică

orgolioasă a Creației, de data aceasta, în Concept ? Exclusivism al Limbajului, supremație a conceptului : nu duc acestea la o rațională intralingvistică, în care structura înlocuiește subiectul istoric unde singurul criteriu al adevărului devine etimologicul ? De ce ar fi spațiul *bilden*, formativ, adică un „zeu bun“? , iar timpul — nu? Oare a întrezări și a lupta cu înverșunare pentru un „paradis al culturii“, nu înseamnă a refuza orice alt paradis ? Să fie opera filozofică chiar atît de „inocentă“ : ivită într-un *anume* context istoric ,nu se constituie *și* ea, la rîndul ei, în Faptă ? Și, oare ține condiția ei *sine qua non* într-adevăr de un „somnabulism fecund“, opus unei „treziri proaste“ ? De ce orice destin adevărat trebuie să fie neapărat un *„silogism cultural“*. Oare acest „paradis cultural“ încape în spațiul reductiv al filosoficului pur : e posibilă o cultură din care sunt excluse artele ? Autoritatea ei, pusă heideggerian în legătură cu verbul latin *augeo* (a spori), poate fi cu adevărat reală, cît timp *der Geist* se sporește numai pe sine, uitînd complet pe *Seele ?* Și, la urma urmei aceste facultăți ale omului, oare mai pot fi gîndite azi ca funcționînd în vechea lor învrăjbire de tip scolastic ? — iată numai cîteva din întrebările pe care le stîrnește această carte. Căci, oricît ar părea unora de paradoxal, despărțirea de C. Noica, pe care G. Liiceanu o semnează prin acest text dens, emoționant și elevat, îi va face pe mulți să trăiască nu drama unei imposibile despărțiri, ci dimpotrivă : drama unei posibile îmbrățișări.

Nu pot să închei, fără a pune în lumină o dimensiune remarcabilă a scriiturii lui Gabriel Liiceanu : aș numi-o *emoția ideii*. Beneficiind de o minimă retorică, ea rezultă din consemnarea aproape rece a acelor „evenimente axiologice“ care sunt nașterile marilor opere. Iată, în sensul acesta, doar zece rînduri, echivalente — dacă păstrăm măsura — cu cele scrise de Goethe (la fața locului ?...) după bătălia de la Valmy, dar marcînd o altă victorie, nesingeroasă, pentru că e una a Spiritului : *„Simbătă, 24 februarie 1979.* Noica ne-a anunțat că mîine scrie ultimele rînduri din *Tratatul de ontologie*. Va veni și R. C. din Sibiu și vom sărbători evenimentul. Doamne, cît de umile și tăcute pășesc în lume faptele spiritului ! Păltinișul se va umple mîine de zarva lumii, noi ne vom mînca triunghiul de brînză și ceaiul și vom ști, în fibra secretă a conștiinței, că cea mai înaltă luptă cu gîndul purtată în acest colț de lume — s-a încheiat. Bateți, clopote !“ Și pagina imediat următoare : „Insuportabilă senzația de inițiere condensată și integrală, de *ezoterism profan*, de glorie a spiritului asistată de

Dumnezeul culturii. După spectacolul acestui scrișnet suprem al minții s-a așezat în mine, nu știu de ce, o tristețe mare. Și după ce Noica a plecat, ca la un semn, am început, Andrei și cu mine, să mîncăm. Am mîncat amîndoi imens, mai mult tăcînd".

Notar al gîndului exact, în progresiunea acestuia spre înțelesuri, Gabriel Liiceanu se arată în *Jurnalul de la Păltiniș* un prozator excepțional al comportamentului omului care întîlnește Ideea.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMARUL

LIRISMUL CA MASCA ȘI ADEVĂR

Poezia ca *erratum* la proza lumii 7
Logos și Melos 11
Poemul ca inițiativă a limbii 30
Lirism și exhibare de sine 50
Lumea ca text, textul ca lume 58
Prezența poeziei, poezia prezenței 70
„Legenda lumii" la Heidegger și Blaga 81
Măștile adevărului poetic 95

CÎTEVA MAȘTI LIRICE

Gînduri despre Lucian Blaga 101
Poetul în fața Istoriei 106
Geo Dumitrescu și *antipoezia* 114
O rostire dionisiacă 120
Radu Stanca 135
Lirica lui Ilie Măluța 146
Despre poezia lui Nichita Stănescu 157
Alfabet profan și metaforă erudită 170
„Situație poetică" și meta-text la Matei Vișniec 180

ORIZONT POETIC EUROPEAN

Cvadrupla conștiință a poeziei moderne 187
Un biedermeier helvet : Hermann Hesse 194
Andrea Zanzotto : De la peisajul liric la „verbalizarea lumii" 200

BCU IAȘI TRANSILVANIA UNIVERSITY LIBRARY

Clasicizarea Expresionismului : Ingeborg Bachmann 205
Despre lirismul baroc german 214
Paul Celan : Hermetism sau „poezie absurdă" ? 222

DOUA INTRODUCERI

Critica lui Ovidiu Cotruș 231
Faust ca *homo europaeus* 248

CALEIDOSCOP

Fragmente despre limbaj 293
Scriitorul și evenimentele 304
Teatrul ca regim de criză 312
Micro-jurnal anti-jurnal 319
Întîlnirea și despărțirea întru spirit 332

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tehnoredactor : FL. PREDA

Coli de tipar : 21.5.
Bun de tipar : 23.III.1992.
Apărut : 1992.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FIL
RON 5,0

ISBN 973-23-0336-0
Lei 148
2
150

BCUJIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY